



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL,
LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA
CIENCIA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

**PROGRAMA DE DOCTORADO
“LENGUAJES Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS”**

Tesis Doctoral

**“Lenguaje icónico y visual: Retórica de las ilustraciones
de *Alicia en el País de las Maravillas*”**

Doctoranda:

Clotilde Bandera Gallego

Director:

Dr. Juan Carlos Gómez Alonso

Madrid, febrero de 2014

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, dentro del programa de Doctorado “Lenguajes y manifestaciones artísticas y literarias”, presenta la Licenciada Clotilde Bandera Gallego bajo la dirección del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Vº Bº del director

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Juan Carlos Gómez Alonso, mi director de tesis, su agradable acogida para llevar a cabo este proyecto, el interés y la labor que ha realizado, la motivación y la actitud positiva que supo infundir para facilitarme la tarea, así como todas sus orientaciones bibliográficas y sugerencias que ayudó a mejorar este trabajo.

Agradezco a mis padres Juan Bandera y María Gallego, el haber dedicado sus limitados recursos a facilitar a sus hijos la mejor educación que ellos estimaron conveniente y su interés en inculcarnos siempre la pasión por el estudio.

Un agradecimiento muy especial a Luis Estrugo al que le debo innumerables favores, a Clotilde Gallego que escuchaba con tanta atención las novedades de mis trabajos de investigación y siempre tenía las palabras más adecuada para infundirme ánimos.

Dedico este trabajo a mis hijos Alejandro, Gonzalo y Luis Eloy a los que deseo sigan siempre la senda de la cultura y el conocimiento como insustituibles universos que enriquecen el espíritu.

“El acercarse a la lectura de las ilustraciones es algo que muchos consideran insustancial pues desconocen las interesantes sorpresas que se experimenta al observar los detalles que están agitándose en ellas”

Clotilde Bandera Gallego

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
1.0 EL AMBITO DE LA LITERATURA COMPARADA, LA RELACIÓN DE LA LITERATURA CON LAS ARTES	12
1.1. Un acercamiento a la historia de la ilustración como instrumento de comunicación y su valor como obra de arte	69
-Breve referencia a la caricatura: origen y evolución	109
-Ilustraciones a partir del siglo XVIII	121
1.2. Orígenes y evolución de las ilustraciones infantiles en España	152
1.3. Ilustraciones en países iberoamericanos	217
1.4 Evolución de las técnicas de la ilustración	233
2.0 LO ICÓNICO, ORIGEN Y FUNDAMENTO DEL LENGUAJE VISUAL	244
2.1 Relaciones entre la imagen y el texto: El valor de la imagen	257
2.1.1 El mensaje lingüístico en la imagen	274
2.1.2 Elementos para la lectura de la imagen	281
2.1.3 Breve referencia a los antecedentes de la retórica visual. Figuras retóricas visuales	322
A. FIGURAS RETÓRICAS DE ADJUNCIÓN	335
B. FIGURAS RETÓRICAS DE SUPRESIÓN	364
C. FIGURAS RETÓRICAS DE INTERCAMBIO O SUSTITUCIÓN	368
D. FIGURAS RETORICAS DE SUSTITUCIÓN	376
3. 0 MODELOS PARA REALIZAR EL ANÁLISIS Y LECTURA DE LAS ILUSTRACIONES	391
3. 1 Entidades de Charles Dogson	397
3.2 Análisis de las ilustraciones del capítulo VII (una merienda de locos)	420
CONCLUSIONES	524
BIBLIOGRAFÍA	535

INTRODUCCIÓN

La idea de este trabajo surgió como consecuencia de la confluencia de diferentes asignaturas cursadas durante los años de doctorado en la UCM, principalmente de la asignatura Géneros Paraliterarios donde se nos habló de las portadas e ilustraciones de algunas obras literarias y de las curiosidades que éstas podían revelar después de pasado un tiempo. Igualmente la materia de Retórica y Literatura impartida por el profesor Mayoral nos aproximó a uno de los aspectos de nuestra tesis: *La retórica en las ilustraciones*. La retórica se había aplicado, sobre todo a la pintura considerada como obra de arte, por lo que nos pareció posible extrapolar el método a las ilustraciones, ya que muchas de ellas son auténticas obras de arte. Por ello, basándonos en los criterios elementales de la retórica y en su aplicación a la plástica como ya lo hicieron en sus estudios Carrere y Saborit¹ pensamos que de esta misma forma podría ser viable en las ilustraciones. Como el campo era muy extenso, para concretarlo más, decidimos escoger las ilustraciones del libro *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. La decisión no fue arbitraria; en Alicia convergían muchas maneras de ilustrar, era un libro rompedor, crítico con la sociedad de su tiempo, lleno de símbolos y significados que se movía en la ambigüedad, que incluía juegos de lógica, mundos extraños e insólitos en los que pueden atisbarse viajes iniciáticos que recuerdan a ritos de culturas arcaicas. Un relato, en suma, que ha fascinado tanto a lectores jóvenes como adultos de distintas generaciones, y sobre todo porque es uno de los primeros libros para niños que decide explorar las posibilidades del lenguaje. En él, el progreso y la aventura se aplican al lenguaje literario. Carroll busca nuevas formas de expresión experimentando con el estilo, pues se detiene en los significantes, invierte las sílabas, violenta los significados etc., con ello podríamos decir que el verdadero protagonista de Alicia es el lenguaje.

Por otra parte, se encontraba su autor, el controvertido y polifacético Charles Dodgson, matemático, semiólogo, fotógrafo, escritor y dibujante del que se hacen intrigantes elucubraciones. Es relevante en una sola persona, lo que en literatura comparada se llama *talento múltiple*, su interés por la fotografía, por el teatro, su

¹ Alberto Carrere, Jose Saborit, *Retórica de la pintura*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000.

afición por el sinsentido lógico, por la facilidad que tenía para penetrar en el mundo infantil e incluso por esa posibilidad de que conociera de forma indirecta los efectos de la *Amanita muscaria*², seta que incluyó en una de las ilustraciones de su obra. Todo lo expuesto hizo decidírnos por este tema centrado particularmente en las imágenes de la obra. Una de las primeras cuestiones que se nos plantea era que si bien la retórica es obvia en la literatura por su tradición ¿Podría serlo del mismo modo en la imagen? A ello tendríamos que responder que la imagen, al igual que la escritura, es un medio de comunicación y como medio de comunicación lo podríamos entender como otro lenguaje. El lenguaje visual por mera asociación es perfectamente aplicable la retórica a las imágenes. Todo ello sin olvidar que la imagen y la palabra son dos formas de expresión, que a veces actúan juntas y que se complementan tanto en el desarrollo de la función idiomática como en el de la estética. Sin embargo, sabemos que hay un sector que aún se resiste a considerar la imagen como lenguaje por analogía, al no poseer este tipo de comunicación una doble articulación, es decir, no basada como los fonemas en una combinación de unidades digitales. No obstante como veremos la imagen plástica tiene también una gramática, con su sintaxis, su semántica y su pragmática determinada por sus elementos básicos. Donis A. Dondi, entre otros, nos habla ya de la *alfabetidad visual*³, y como tal tiene una lectura. Esta autora, así como otros estudiosos en la materia nos dan las pautas para realizarla.

Igual que para leer los textos escritos es necesario conocer el alfabeto, los signos de puntuación, el significado de las palabras etc., de acuerdo con las reglas y principios de la gramática general, para leer imágenes es muy pertinente la semiótica, en este caso la semiótica de la imagen. Este término de capital importancia para nuestros efectos fue definido en los años sesenta del siglo XX: al

² Seta que aparece dibujada en libros infantiles, según la fantasía popular, es un hongo donde habitan los gnomos. Se cree que en ciertas culturas la usaban como hongo alucinógeno, y se cuenta que las clases menos pudientes bebían la orina de las clases altas para poder acceder a sus efectos, ya que los elementos activos no se metabolizan en el cuerpo y se expulsan a través de la orina.

³ Donis A. Dondi se ocupa de la necesidad de una gramática de las imágenes para la comprensión de nuestra actual cultura donde intervienen cada vez más los elementos visuales, el cine, la fotografía la televisión y el vídeo, los cómics, la prensa y libros ilustrados etc. Graduada en diseño por el Massachusetts College of Art, Donis A. Dondis fue profesora asociada de Comunicación en la Boston University School of Public Communication y directora de Summer Term Public Communication Institute. D. A. Dondis, *La Sintaxis de la Imagen: introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili 2004.

hablar de la alfabetización visual⁴. A partir de este planteamiento podremos detectar como muchas veces esa imagen que se lee no se agota en lo que simplemente parece mostrar. Detrás de lo aparente se pueden hallar otras connotaciones que denotan diferentes mensajes. Por tanto, igual que sucede con el lenguaje común literario, las imágenes también se pueden servir de la retórica para conseguir sus objetivos, ya sea de manipulación o persuasión, como rasgos relevantes de la retórica. Así entre los recursos que más se utilizan nos encontramos con la metáfora, considerada tradicionalmente como la sustitución de una imagen por otra con la que tiene cierta semejanza; la comparación en la que se hace corresponder dos elementos de la imagen entre sí; la hipérbole, como exageración etc...⁵ Además

En otra orientación debemos resaltar la relación entre literatura y pintura, como la que hacen Arnold Hauser, Mario Praz, o grupos de críticos de arte como Erwin Panofsky⁶ y Ernst Gombrich, Aby Warburg, los cuales han dedicado parte de

⁴ La lectura de la imagen, como se ha planteado, no se produce igual que la lectura del lenguaje escrito, en el cual las unidades de la cadena lingüística se van sucediendo unas tras otras; en la lectura de la imagen no existe un orden y cada lector tiene su modo. En la imagen plástica se dan formas, tamaños, colores, posiciones en el espacio, líneas, texturas e iluminación, entre otras propiedades, que en su interrelación ofrecen uno u otro mensaje. En la lectura de la imagen influye además el nivel de conocimientos del lector en relación con el tema tratado. Es muy importante la forma, pero en estrecha relación con el contenido, pues de lo contrario no llegaría a comprenderse el mensaje. En la medida en que el lector sea capaz de entender los signos, será capaz de comprender toda la información de ese mensaje a través de imágenes. Es también importante en la lectura de la imagen el aspecto crítico y analítico que permite el juicio y el gusto estético. Véase la tesis para optar al título de Máster en Pedagogía de Elina Hernández Galarraga. *Acercamiento a la educación por la imagen con la utilización del cine y el video*, La Habana, Universidad de La Habana, 2002.

⁵ Uno de los estudiosos sobre este tema es el lingüista italiano, investigador de estudios sobre retórica Stefano Arduini, que plantea el concepto del *campo retórico*, entendido como un vasto campo de experiencias adquiridas por la sociedad y los individuos. Arduini analiza no solo los amplios contextos culturales, sino también el proceso de recepción de los textos.

⁶ Erwin Panofsky en su artículo "*La Historia del Arte en cuanto a disciplina humanística*", aborda la iconología desde el punto de vista metodológico. Partiendo del relativismo cultural, nos dice que todo hecho está inscrito en unas coordenadas espaciales y temporales. El espectador, al igual que el historiador, al interpretar una obra tendrá en cuenta unos presupuestos culturales para poder alcanzar su "significado". Por otra parte en el artículo "*Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento*", desarrolla teóricamente el método iconográfico-iconológico, es decir, como el historiador del arte alcanza el significado de una obra mediante un proceso que contiene tres fases: 1º Descripción preiconográfica: El historiador del arte consigna aquellos datos fácticos y expresivos que posee la obra que a veces hay que completarlos con otros conocimientos como el tiempo y la cultura en la que se realizó la obra. 2º Análisis iconográfico: implica un método descriptivo y no interpretativo y se ocupa de la identificación, descripción y clasificación de las imágenes. 3º Análisis iconológico: Verdadero objetivo del análisis de la obra de arte, dilucidar la significación intrínseca o contenido. Se debe prestar atención a los procedimientos técnicos, a los

sus estudios a establecer enlaces entre los dos sistemas de signos, demostrando con mayor certeza científica relaciones recurrentes entre conceptos o simbologías artísticas y expresiones específicamente literarias. Anteriormente Lessing, y no con demasiada rotundidad, en su *Laocoonte* (1776) y mucho después, Irving Babbitt, con su *New Laokoon*, representan a los escasos demoledores de unas reglas comunes al arte y a la literatura. Para ellos la pintura es el reino del espacio, de la forma, del color, de lo *pintoresco* y la poesía es exclusivamente el dominio del tiempo, de la acción, de la narración⁷. Sin embargo, la historia de la Poética nos informa de que ya en el siglo VI a.C. Simónides de Ceos consideraba a la pintura como una poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla: En otro contexto la lírica china del segundo al duodécimo siglo d.C., plantea de una manera clara y pertinente la aparente dualidad entre escritura verbal y escritura no verbal. No obstante, todo el siglo XIX lee la pintura con materiales intercambiables que *visualizan* las escenas representadas. Hay que tener en cuenta que lo literario a partir del romanticismo, se esfuerza por alcanzar un pensamiento sistemático de la misma literatura y se interroga sobre la constitución y la relación entre la realidad y el sujeto, en palabras de Mario Praz “*como si los hombres pensarán que, al indagar esas misteriosas relaciones entre las diferentes artes, pudiesen acercarse más a la raíz del fenómeno de la inspiración artística*”⁸. Entre los románticos es Novalis⁹ quien enuncia con mayor precisión una retórica de la mirada, que no señala solo lo sugerente o lo simbólico que cruza la pintura y la literatura, sino también sus universos misteriosos, sus secretas identidades.

rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas iconográficos.

⁷ Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston, Houghton, 1910.

⁸ Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Ed. Taurus, 1979, p. 9.

⁹ Novalis, seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg, poeta alemán, uno de los escritores que formuló la teoría del romanticismo literario. Estudió derecho, ciencias y filosofía, famoso por sus versos y prosas, caracterizadas por un profundo misticismo religioso. Autor de una reducida obra poética, realizada en sus últimos años de vida y en recuerdo de su amada, de una belleza tan sublime que influyó en muchos otros escritores. *Himnos a la noche* (1800) expresa su desolación ante la muerte de Sophie, pero al mismo tiempo su creencia en la muerte como un renacimiento místico. Sus *Canciones espirituales* (1799) influyeron en otros escritores. En la novela inacabada Enrique de *Ofterdingen*, publicada póstumamente en 1802, creó el símbolo de la flor azul que representaba el secreto del arte y el deseo del héroe de hacer del mundo un lugar de belleza a través del poder de la imaginación creativa.

La modernidad tampoco desprecia la valiosa relación de la literatura y de la pintura. Ezra Pound¹⁰ en su deseo de establecer criterios homólogos en la poética universal se ocupa de la verbalización de la imagen, es decir, en *pintar* una imagen selecta, sintética, única como puede ser un ideograma que salvaguarde la poesía de un lenguaje demasiado oscuro y excesivamente verbal. Para el ideograma, acto pictórico y caligráfico, representaría la fusión de un sujeto pensante armónico y de un objeto pensado en un momento de inspiración.

La poesía, desde la época clásica y medieval ha pretendido alterar los límites entre imagen y signo lingüístico primero a través de los “carmina figurata”¹¹ a los que vuelve Guillaume Apollinaire en 1913 con los caligramas, en los que las palabras del poema dibujan la imagen de su contenido: artes plásticas y literatura se funden y confunden, creando esa simultaneidad que se aprecia en las pinturas del movimiento futurista. Con esto dejamos constancia de que la descripción verbal y la figura pintada, el relato escrito y la escena dibujada o grabada, se entrecruzan, constantemente en ambas direcciones a lo largo de los siglos. En resumen para la literatura en general y la literatura comparada en particular estudiar la imagen es esencialmente relevante. En su aspecto polisémico, la imagen invade el texto y prevalece sobre su misma estructura, volviéndose tema; y el tema

¹⁰ Ezra Weston Loomis Pound (1885–1972), poeta, ensayista, músico y crítico americano perteneciente a la *Lost Generation* -*generación perdida*- predicó fogosamente el rescate de la poesía antigua para ponerla al servicio de una concepción moderna, conceptual y al mismo tiempo fragmentaria. La primera poesía de Pound estuvo influida por los poetas del siglo XIX especialmente los prerrafaelitas, la literatura medieval y la filosofía ocultista y mística neo-romántica. Fue miembro muy destacado del Imaginismo y participó también en el Vorticismo, movimientos que dieron a conocer el trabajo de artistas como James Joyce. En 1915 publica *Cathay*, pequeño volumen de poemas de Li Po traducidos por Ernest Fenollosa y reelaborados por Pound. Muchos críticos consideran los poemas de *Cathay* como la realización más acertada del Imaginismo. Sin embargo, como traducciones, continúan siendo fuente de controversias ya que ni Fenollosa ni Pound jamás hablaron o leyeron el chino con soltura; para Hugh Kenner estas aparentes traducciones de textos orientales antiguos hoy se ven como experimentos poéticos. En París, se mueve en el círculo de los artistas que revolucionaron el arte moderno. Pound desempeñó un papel importante en la revolución poética de su tiempo: fue uno de los primeros poetas en emplear con éxito el verso libre en composiciones extensas. *The Cantos* sirvió como piedra de toque para Allen Ginsberg y el resto de la Generación Beat.

¹¹ Carmina Figurata, es un recurso estilístico consistente en el contorno lineal o la forma adoptada por los versos en el espacio de la página que, reproducen el objeto descrito o representado simbólicamente. Los poemas de figuras existen desde el inicio de la tradición poética occidental, en la antigua Grecia y en la Baja Edad Media y participan, sin duda, de la dimensión visual del lenguaje aunque, en casi todos los casos, auxiliando y ratificando la información de la dimensión verbal. Se trata de una extensión del significado verbal que completa y legitima, redundantemente, su sentido. Algo así como una “figura con textura”

se presenta como, una imagen en estado de potencia¹².

Al hilo de la exposición anterior, también hemos considerado importante, analizar la evolución y los orígenes de la ilustración que, en cierta forma, no hace más que confirmar parte de lo antes dicho. Es decir, la pugna entre imagen y texto, y nos muestra cómo a lo largo de la historia ha habido intentos de conjugarlos e incluso de confundirlos. La escritura, a veces, ha querido permanecer en esa ambigüedad de los primeros tiempos que la colocaba a medio camino entre imagen y texto, símbolo y signo. Sabemos que una de las más importantes formas de comunicación que se conoce del hombre prehistórico se realizaba por medio de imágenes. Al comienzo de la escritura, ésta era de carácter pictográfico, ideográfico o una combinación de ambos. Por ejemplo el sistema de escritura jeroglífico egipcio era ya mixto: ideográfico y consonántico solo posteriormente se fueron ya introduciendo los alfabetos fonéticos, como los del fenicio, griego y latín. Posteriormente ya en la Edad Media únicamente el clero y las clases privilegiadas sabían leer y es a través de las imágenes por la que se transmite la cultura al pueblo. Los textos estaban ilustrados con miniaturas orlas y letras capitales ornamentadas.

Aproximándonos al contenido de nuestro trabajo es en la segunda mitad del siglo XIX cuando realmente se puede empezar a hablar en la literatura infantil de las ilustraciones que la acompañan, que será, precisamente, una de sus características más notables. Ilustraciones que estarán influidas por los movimientos artísticos de finales del siglo XIX, en los que imperaba el realismo anecdótico que se percibe ya en las primeras ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas*. Las técnicas empleadas también jugarán un papel importante en la evolución del proceso de elaboración: litografía, fotografía, offset, así como los medios de divulgación que se comienzan a utilizar. Pero los libros de imágenes alcanzaron su mayor esplendor en el siglo XX, en sintonía con un mayor desarrollo de la litografía que era clave para reproducir imágenes gráficas. Ya a principios de 1900, los cuentos populares, que fueron paulatinamente adaptados para los niños, contenían excelentes ilustraciones en blanco y negro. Con el transcurso del tiempo,

¹² Biagio D'Angelo "Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción", *Espéculo* Universidad Complutense de Madrid, 2006.

los textos se van combinando más profusamente con las ilustraciones, constituyendo un excelente recurso didáctico que hace ameno el texto extenso. Llegando a veces la imagen a invadir el texto dando lugar a lo que se viene llamando el libro álbum¹³.

Los cambios sociales y los sucesos bélicos también tuvieron una gran repercusión en la ilustración. Un ejemplo evidente lo encontramos en España, según Carmen Hidalgo Rodríguez¹⁴, después de la Guerra Civil, cuando los ilustradores al no encontrar referentes artísticos de su momento continuaron con el realismo como modelo dominante. En los años 70 la renovación en la ilustración al necesitar de las demás artes rechaza el abstraccionismo y el conceptualismo acogiendo al “Pop Art” que ofrecía sencillez de líneas, colores planos y vivos y mensajes cercanos a la cultura popular. Se adapta a la limpieza de líneas de los dibujos de Picasso, el infantilismo de las composiciones de Miró, las vibraciones de color de Kandinsky y recuperan los suaves modelados de los prerrafaelistas ingleses.

La evolución de la ilustración es diferente en los distintos países puesto que va ligada a una serie de factores y observamos cómo las costumbres influyen en ellas, tanto en los colores como en las formas. El progreso por tanto también es distinto en los diferentes países europeos. El desarrollo que experimentó nuestro país en un principio fue precario, solo destaca la labor de los editores Juan Bastinos y Saturnino Calleja Fernández. Este último incorpora a sus textos ilustraciones o dibujos, conociendo la atracción que ejercían en el público infantil. Al principio el espacio destinado se limitaba a un par de ilustraciones por cuento, en los que curiosamente no aparecen los nombres del adaptador, traductor o autor del

¹³ A propósito del Libro Álbum, Villar Arellano pone de relieve como ya en nuestros días, la recién llegada *era digital* ha traído consigo nuevas formas de relación con los textos. Cada vez más, la lectura secuencial está dejando paso a la navegación hipertextual. Así, cuando leemos en la pantalla de un ordenador, vamos transitando de una idea a otra a través de enlaces, combinando imágenes y palabras, percepciones visuales e incluso sonidos. Esta forma de lectura ha influido en la concepción del libro infantil, con un creciente despliegue de recursos que integran lo gráfico y lo verbal.

Villar Arellano. *El álbum ilustrado un género en alza* [en línea]. Literatura Infantil y juvenil. [Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web: http://www.literaturas.com/v010/sec0812/suplemento/Articulo_diciembre08_2.html

cuento, pero si se indicaba bajo los dibujos, la firma del artista plástico, introduciendo posteriormente el color y contando con la obra de grandes ilustradores del momento.

Centrándonos en la obra que vamos a analizar tendremos en cuenta de manera especial el papel Lewis Carroll como creador y primer ilustrador de su obra, así como su relación con Tenniel el reconocido ilustrador de la primera edición de *Alicia*. Tomando sus ilustraciones como referencia, se percibe con claridad la evolución en otros ilustradores: espacios que se van cubriendo o que, por el contrario, se vacían; las influencias de modas y de cambios sociales, y la forma como se traslucen en las nuevas obras que se crean. Estas continuas modificaciones se van produciendo muchas veces por necesidades de mercado o por el público (niños de diferentes edades, jóvenes, adultos al que va dirigido), la adaptación a los nuevos tiempos en los que la imagen llega a adquirir tal importancia que el texto casi desaparece, etc. Estos cambios sirven también para ofrecer el producto a los más pequeños con el texto adaptado. Y en ellos intentaremos desentrañar mecanismos ocultos de persuasión que pueden pasar desapercibidos a primera vista y que si analizamos detenidamente descubriremos determinadas connotaciones que se escaparían a una mirada rápida. Son esas sugerencias las que le otorga el carácter de arte a una ilustración, en la que la percepción de lo que se representa, no duplica una realidad sino que supera a la que reproduce.

En definitiva lo que pretendemos en esta introducción es poner de manifiesto, en primer lugar, que la ilustración es un lenguaje que corre paralelo al lenguaje textual y que excepcionalmente se separa de él. Un lenguaje que admite todas las posibilidades del lenguaje verbal, entre ellas la retórica, que al igual que era introducida en los discursos por los grandes oradores para convencer al público, también en las ilustraciones veremos que tienen cabida determinadas intenciones, matices sutiles, ideas encubiertas, que sólo con un análisis minucioso podremos descubrir. En segundo lugar, destacar el valor artístico de la ilustración que ha sido menospreciado habitualmente, siendo considerado hasta ahora como un arte menor. Todo ello nos llevará al conocimiento de que existe una lectura metodológica de imágenes dentro de las ilustraciones y a la constitución de

modelos de análisis los que nos permitan descifrar los mecanismos ocultos de algunas de ellas. Esta comprensión de la lectura impedirá, entre otras cosas, ser objeto fácil de manipulación. La lectura de imágenes ha sido abordada por muchos autores, pero no se ha realizado directamente, con tanta asiduidad, sobre la lectura de ilustraciones de cuentos infantiles. La importancia de ello es que descubriremos otra lectura en los dibujos, a veces distinta de la que puede aportar el texto, aparecerán ilustraciones que se alejan del mismo y veremos cómo el tiempo deja sus huellas en la letra escrita y en las ilustraciones adaptándose a los diferentes movimientos que agitan la sociedad.

Iniciando el desarrollo de la metodología de nuestro trabajo comenzaremos exponiendo en sucesivos apartados, el paralelismo que existe entre la pintura y la literatura, como se someten a las mismas reglas, ya que son los cambios sociales e ideológicos los que dictaran las normas por las que terminan rigiéndose ambas. A continuación analizaremos el origen y la evolución de la ilustración infantil para ir viendo cómo se han visto afectadas en el tiempo por las corrientes culturales y artísticas de cada época. Una vez expuestas las transformaciones de la ilustración en el tiempo y demostrado el paralelismo, argumentaremos en los otros apartados la importancia de la imagen como otra forma de comunicación y consecuentemente como lenguaje. Para ello analizaremos la imagen en si, como se origina y observaremos como, al igual que la escritura, tiene su ritmo, tono etc.

Llegado a este punto veremos como la retórica se puede encontrar en las imágenes tanto en la pintura, que ya se ha puesto de manifiesto en numerosos trabajos, como en las ilustraciones; y finalizaremos la exposición llevando a cabo la lectura de ilustraciones de distintos ilustradores del libro de *Alicia en el País de las maravillas*, en concreto el capítulo siete de la obra “Una merienda de locos”.

1.0 EL AMBITO DE LA LITERATURA COMPARADA, LA RELACIÓN DE LA LITERATURA CON LAS ARTES

El conocido tópico “*ut pictura poesis*” (como la pintura, así es la poesía, o viceversa), que proviene de la *Epístola ad Pisones* de Horacio, junto a la idea de Simónides de Ceos, según el cual: “...la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla”, ha servido para abordar a lo largo de los siglos la relación entre la literatura y las diferentes artes. Sobre todo en el paradigma clásico y clasicista. Siglos más tarde esta relación fue recuperada por Lessing en su obra *Laocoonte* (1776). No obstante, con anterioridad a esta obra, otras habían reclamado ya una distinción precisa entre las artes¹⁵: como *El Paragone* de Leonardo de Vinci¹⁶ y las *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, de Jean-Baptiste Du Bos¹⁷, escritas respectivamente hacia fines del siglo XV y a principios del XVIII. Sin embargo, a diferencia del *Laocoonte* y su alegato en favor de un estatuto autónomo de la poesía, en dichas obras se sostenía la inferioridad de esta última con respecto a la pintura. Según la distinción que elaboró J.-B. Du Bos la lógica de tal jerarquía

¹⁵ La comparación de las artes fue un tema muy tratado en Italia, durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI, el debate versaba sobre todo en cuál era la forma más elevada del arte, desde el punto de vista de la estética y la habilidad del artesano. Leonardo da Vinci en su obra *El paragone* trata de invertir la jerarquía tradicional de las artes, que establecía la supremacía de la poesía sobre la pintura. Este cambio lo basaba aduciendo la mayor inmediatez y la fuerza de las “señales” que se utilizaban en la pintura. A pesar de que no emplea el término “signo”, ya podemos percibir la futura división que se establecerá entre los signos naturales (de arte) y los signos arbitrarios o artificiales (la escritura empleada en la poesía).

¹⁶ Leonardo da Vinci, *Paragone: una comparación de las Artes*, Londres, Ed. Oxford University Press, 1949

¹⁷ En la primera parte de las tres que constituyen este tratado, Du Bos atiende a la especificidad de cada forma de arte no en cuanto tal, sino en lo que respecta al modo de tratar el tema, de ahí que aborde el tema de los diferentes tipos de poesía, e insista en la pervivencia de los temas a pesar de sus múltiples realizaciones particulares, en la medida en que el auténtico pintor sabe sacar lo diferente en lo que a los iletrados les parece igual. Du Bos insiste en que siempre hay una especie de contraste y comparación, propia de la época, entre pintura y poesía, en las que se busca la belleza (y no la instrucción). Al mismo tiempo, defiende que el poder de la pintura sobre las personas es mayor que el de la poesía, al igual que se inclina por el talento sobre la técnica a la hora de crear objetos de arte, que imitan los objetos que excitan en nosotros pasiones reales.

Jean-Baptiste Du Bos, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia, Ed. Universidad de Valencia, 2007.

responde a la naturaleza de los signos de cada una de las artes, dado que los pintores utilizan signos que no son arbitrarios e instituidos, como las palabras que utilizan los poetas. Los signos naturales pictóricos al presentar los múltiples componentes de una acción o de un escenario en forma simultánea, son capaces de provocar una lectura simultánea que los signos artificiales lingüísticos, los cuales someten dichos componentes al orden secuencial del relato. Du Bos sistematiza las analogías y diferencias que se establecen entre la poesía y las artes plásticas. En la obra antes aludida, plantea como el poeta ofrece la ilusión de que los objetos se perciben por la vista, y en esto aprecia la coincidencia entre ellos al ser el mismo genio que constituye a los pintores y a los poetas. Pero, tras haber declarado este principio de identidad, Du Bos marca los límites de los contenidos, métodos y técnicas respectivos: la poesía tiene sus temas propios, diferentes de los de la pintura. En esta diferencia temática es donde Du Bos fundamenta la especificidad de cada una de las artes que están determinadas, en última instancia, por la diferente manera de representar el tiempo.

En los siglos anteriores a la obra de Lessing muchos pintores se inspiraban en temas literarios y míticos para realizar sus composiciones; y a su vez los poetas intentaban evocar imágenes que las artes figurativas trasmitían habitualmente. Lo que pretendió Lessing con su libro *Laocoonte* fue establecer con claridad los límites que separan la pintura de la poesía. Hay que destacar, por curiosa e interesante, la observación que realiza al comenzar su obra que nos dice:

El observador, el aficionado, que comparó entre sí la pintura y la poesía fue una persona de gusto delicado, que sentía que estas dos artes producían en él una análoga impresión, que ambas representan las cosas ausentes como si estuvieran a las vista y que esa apariencia como si fuera realidad nos agrada engañándonos. Un segundo observador, el filósofo, trató de penetrar en lo íntimo de tal agrado y descubrió que tanto la pintura como la poesía emanan de la misma fuente. La belleza, cuya noción inmediata nos proviene de los objetos corpóreos, tiene reglas generales que podrían aplicarse a diferentes cosas: a las acciones y a los pensamientos, lo mismo que a las formas. Un tercero, el crítico, reflexionó sobre el mérito y la división de las reglas generales, observó que alguna de

ellas predomina en la pintura y otras en la poesía. Pero los clásicos no repararon que esa analogía no es completa, ya que difieren tanto por los objetos que imitan como por la manera de imitarlos. No obstante como si tal diferencia no existiera los críticos modernos, tan pronto fuerzan a la poesía a entrar en los estrechos límites de la pintura, cómo dejan ocupar a la pintura la vasta esfera de la poesía. Según ellos todos los derechos de la una son derechos también de la otra; todo lo que agrada o desagrade en la primera debe necesariamente agradar o desagradar en la segunda; y embebidos en el tono más dogmático las más débiles sentencias; por ejemplo cuando, al comparar las obras en que el pintor y el poeta tratan un mismo tema, observan como falsas las discrepancias de la expresión, acusando ya a uno u a otro, según sientan mayor gusto por la pintura o por la poesía. Esta falsa crítica ha corrompido en parte a los mismos artistas; ha desarrollado en la poesía la manía de describir, y en la pintura el afán de la alegoría, porque se ha querido hacer de la primera un cuadro parlante, sin saber lo que debe y puede describirse y de la segunda una poesía muda, sin considerar hasta qué punto puede expresar las ideas generales sin desviarse de su objeto, y sin llegar a ser un modo de expresarse arbitrario¹⁸.

En nuestra opinión Lessing, con estas manifestaciones, no descarta totalmente la conexión entre la pintura y la poesía, si no al abuso al que se había llegado en siglos anteriores al forzar coincidencias entre ellas que eran más ficticias que reales y que no soportaban el más leve análisis. Lessing para demostrar sus argumentaciones parte del ejemplo de las distintas formas en que es representada la escena de Laocoonte en las diferentes artes, el grito de dolor en la escultura y ese mismo grito en la poesía. Alaba el modo tan admirable con el que el poeta sabe agrandar y desarrollar el dolor físico, escogiendo una herida y no una enfermedad interna, porque de aquella se puede dar una representación más viva. En la escultura del Laocoonte el artista se proponía representar el más alto grado de belleza con la condición accidental del dolor físico. Éste, en toda su violencia y

¹⁸ Lessing, *Laocoonte: sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Ed. Orbis, Serie Historia del pensamiento 1985, p. 37.

exagerando hasta la contorsión, no podía armonizar con ella. Por lo que el artista se veía obligado a atenuar el dolor, reducir los gritos en suspiros, no porque la acción de gritar denote bajeza de alma sino porque desfigura el rostro de modo repulsivo. La simple abertura de la boca en pintura es una mancha y lo mismo en la escultura una cavidad. En conclusión cada uno de las artes tiene sus limitaciones. Sin embargo, posteriormente, son muchos autores que ven cierto paralelismo entre la pintura y la literatura.

Kant, se basó en teorías ya apuntadas en el siglo XVIII, y clasifica las artes a partir de los medios y procedimientos expresivos utilizados por cada una de ellas, para ello hace una distinción entre ámbitos y niveles y las ordena de la siguiente manera: el primer lugar lo ocupan las artes de la palabra (*artes loquentes*), en segundo lugar las artes figurativas (*artes fingentes*) y, finalmente, las artes juego de las sensaciones (*artes pulchri sensationum lusus*). Por tanto la poesía, la considera como “el arte de las artes”, es el arte de tratar un libre juego de la fantasía como si fuese un tema intelectual; la pintura, por el contrario, está, según él, en el grado inferior ya que se funda en el juego de las sensaciones. Igualmente Hegel defiende la primacía artística de la poesía, representando el modelo inalcanzable de las demás artes. Esta supremacía está determinada por su radical orientación hacia el entendimiento y hacia la imaginación, sin la mediación de los sentidos. Según su teoría, sólo la poesía, tiene poder para concentrar las formas y las ideas, el mundo físico y el mundo moral, y acompañar el progreso de una acción, gracias a su carácter sucesivo. Para Hegel, el poeta es taumaturgo, poseedor del signo de los signos, intérprete de la fuerza espiritual y del principio misterioso de la vida, revelador del alma enigmática de los seres y capaz, de infundirles una existencia más alta que la de sus apariencias sensibles. Por tanto, la inversión del lema horaciano ya se produjo en repetidas ocasiones durante los siglos XVI y XVII. Pero, debemos advertir que entonces, con esta transformación se pretendía, más que establecer una analogía entre ambas manifestaciones artísticas, utilizar la noción de *poesía* como rasgo genérico, denominador común de todas las artes. Esta concepción se oponía a otras teorías mucho más extendidas, que definían las artes nobles a partir de su carácter pictórico.

Es a mediados del siglo XX cuando esta cuestión es ideada de manera científica, a partir de principios y criterios lingüísticos, semióticos y estéticos de Antonio García Berrio, quien, tras efectuar un minucioso y dilatado recorrido exegético por las doctrinas tradicionales y por las teorías más modernas, establece, primero, las bases de una Poética literaria actual, para un diseño solvente de una Poética General y, los principios para la constitución de una Poética de las artes plásticas, frente a las teorías europeas y norteamericanas, todas ellas parciales y parceladoras. Basándose en este trabajo, construye su propuesta de una poética pictórica con la intención, no sólo de ofrecer unas pautas metodológicas, sino también de perfilar un concepto de arte pictórico más ancho y más profundo que las nociones tradicionales. Su teoría de una Poética del arte visual desborda los estrechos marcos de cada una de las diferentes y parciales concepciones semióticas. García Berrio parte del supuesto de que la pintura es un lenguaje pero es consciente de que este hecho *obliga a mucho más de lo que creen quienes la usan alegre y libremente. Si se piensa realmente lo que se dice, a ese lenguaje hay que buscarle su gramática, su fonología y su vocabulario. Y sería preciso hacerlo con toda coherencia y minuciosidad*¹⁹.

García Berrio excluye el riesgo de confusiones y de usos interpretativos ambiguos mediante la definición precisa de las analogías y la individualización, tanto de los rasgos comunes como de los diferenciadores entre el texto literario y el cuadro pictórico. Distingue entre el significado explícito o contenidos semánticos-lingüísticos y pictóricos, y los significados implícitos que reflejan la propia visión del mundo y del sentimiento de sí mismo en relación con él. Por tanto se podría decir que la oposición entre las nociones de “denotación” y de “connotación”, tal como él las reformula, constituyen, no sólo argumentos sólidos en favor de la “poética pictórica”, sino también unas pautas metodológicas válidas para orientar la lectura correcta del cuadro.

Esta preocupación obsesiva por la solidez, rigor y precisión le lleva a rechazar la convencionalidad absoluta y el relativismo escéptico, consecuencia, la mayoría

¹⁹ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut poesis pictura*, Madrid, Ed.Tecnos, 1988, p. 48

de las veces, de una cómoda arbitrariedad, y a defender las *convenciones imprescindibles para la constitución de la ilusión visual, fundadas en las peculiaridades orgánicas de la visión, de la sensibilidad y de la psicología humanas. Ellas pueden producir precisamente ese y sólo ese efecto buscado por la pintura, el cual se resume diciendo que consiste en la ilusión tridimensional sustentada por una serie de estímulos bidimensionales*²⁰. El trabajo de García Berrio-Hernández-Fernández es algo más que un diseño esquemático. En concreto, destacan, por ejemplo, *las capacidades de la expresividad simbólica del color como vehículo de una mitología del tiempo de la euforia, radiante y diurno, con vocación y capacidades de discriminación postural, y del tiempo de la confusión nocturna, depresiva, como amenaza de la extinción en informes eternidades de un espesor de espacios insondables*²¹. Su plan de una Retórica de la plástica, organizado según un esquema semiológico (gramatical, semántico y pragmático), y su proyecto de una Poética general de las artes plásticas que profundice en capas más secretas a través de técnicas hermenéuticas, tanto de carácter psicológico como antropológico, constituyen una de las propuestas más atractivas y sólidas de la teoría y crítica estéticas actuales. La originalidad de la teoría de García Berrio estriba, más que en la novedad de los conceptos, en la profundidad teórica y en la amplitud operativa de sus propuestas críticas.

Transcribimos un texto representativo de la agudeza con que penetra en la profundidad espiritual -sentimental, imaginativa, expresiva y comunicativa- de las funciones sensitivas, en virtud de la compleja elaboración interpretativa del arte visual:

Recuperemos el significado etimológico de la estética como aíscesis o conciencia sensorial. En la sabiduría de los sentidos del hombre reside la profundidad inigualable de la enseñanza artística. Tal vez suene a paradoja esto de la profundidad inasequible de lo inmediatamente sensitivo; pero si es así, el efecto se deberá seguramente a la soberbia

²⁰ *Ibíd.* p. 69.

²¹ *Ibíd.* p. 89.

*lógica y a la ilusa confianza en las certezas prometidas de la metafísica. El hombre más espontáneo y natural sobrevive y se enriquece sobre todo, por contra, a base de los datos de sus sentidos destilados en sentimientos, y el pintor es, consciente y singularmente, un adelantado de la escrutación sensorial. Un privilegiado por tanto de la sensibilidad estética*²².

La propuesta de García Berrio y Hernández Fernández, constituye la rehabilitación de conceptos tradicionales y la transferencia de nociones lingüísticas y poetológicas al ámbito de las artes visuales, abriendo rutas intransitadas hacia la redefinición de la pintura y del arte en general desde donde se divisarán horizontes artísticos y vías críticas insospechadas.

Para comprender, por lo tanto, el objeto artístico, -un cuadro, una sinfonía o un poema- es necesario conocer la concepción estética que lo inspira y el lugar que ocupa en el horizonte en que nace, crece y muere. En última instancia podemos decir, repitiendo palabras de Diderot, que *es la percepción de relaciones lo que se ha designado en las lenguas bajo una infinidad de nombres distintos que todos en su conjunto no indican sino diferentes clases de lo bello*²³.

Antonio Mendoza Fillola, catedrático de la universidad de Barcelona, expone en su obra *Literatura comparada e intertextualidad* como la literatura comparada contempla entre sus opciones metodológicas el análisis de las producciones literarias en relación con otras creaciones artísticas en particular con la pintura. Para la escuela comparatista norteamericana, no hay duda de que es objeto propio de su estudio la consideración de las conexiones entre literatura y otras artes, pues mantiene que la separación de las artes es algo totalmente artificial (F. Schmit-Von Mühlenfels). En 1929 O. Walzel justificaba la necesidad de estudiar constantes típicas en la configuración artística de las obras entre las distintas artes: Iluminación recíproca de las artes. La aportación de U. Weisstein pareció legitimar definitivamente la comparación de obras artísticas que emplean distintos medios de expresión, uno de los cuales será necesariamente el literario.

²² *Ibíd.*, p. 124.

²³ Diderot. *Le Beau, Encyclopédie*, 1751.



(Fig. 1.0.1) El hennin y pináculo gótico, *Mnmosyne* el paralelismo entre la literatura y las artes visuales

Dentro de la Historia del Arte, un movimiento de sumo interés que centrado en el sentido conceptual y simbólico del arte, es el que representa Panofsky al relacionar de forma decidida iconología simbólica con literatura. Muchos motivos literarios no sólo recuerdan sino probablemente estén inspirados en la pintura y viceversa²⁴. En el artículo "*La Historia del Arte en cuanto a disciplina humanística*", Panofsky aborda la iconología desde el punto de vista metodológico. Concede gran importancia en la forma de interpretar las imágenes al relativismo cultural, al considerar que todo hecho está inscrito en el espacio y en el tiempo. El papel del espectador, al igual que el historiador, nunca es "ingenuo", sino que se enfrenta a la obra con unas hipótesis culturales para poder alcanzar su "significado".



(Fig. 1.0.2) Auriga de Delfos y columna. *Mnmosyne* el paralelismo entre la literatura y las artes visuales

En la materia que vamos a tratar nos ha parecido interesante seguir la exposición del paralelismo entre las artes y la literatura que Mario Praz realiza en su obra *Mnmosyne*²⁵. En ella trata de argumentar la conexión que se ha dado siempre entre la literatura y la pintura, a través de los tiempos. Mario

²⁴ Antonio Mendoza Fillola, *Literatura comparada e intertextualidad*. Ed. La Muralla, Madrid, 2000, p. 127.

²⁵ Mario Praz. *Mnmosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. op. cit., p. 12.

Praz nos muestra como los pintores se inspiraban en temas literarios para realizar sus composiciones; y los poetas intentaban evocar ante los ojos de sus lectores imágenes que sólo las artes figurativas parecían transmitir de forma adecuada, por ejemplo la descripción de Homero del escudo de Aquiles, nos bastaría para convencer de que la poesía y la pintura pueden marchar juntas. Para sus argumentaciones cuenta con teorías y opiniones de varios autores anteriores que también iremos transcribiendo, del mismo modo iremos apreciando a través de las épocas la evolución del paralelismo entre los códigos de los dos lenguajes.

Mario Praz nos cita a Ben Jonson, autor que asume la creencia común en la afinidad entre poesía y pintura. Entre otras cosas considera que las composiciones de Arcimboldo, por ejemplo, son trasposiciones de tonos musicales en elementos visuales y concluye que las diferentes artes evolucionan de forma paralela y que las leyes que determinan la creación de las imágenes son las mismas en unas y otras. Por su parte Jame Laver, que estudia la evolución de la vestimenta, prueba que el estilo de una época está impreso no sólo en su arte elevado, sino también en la moda (Fig. 1.0.1), al igual que pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre las expresiones de las diferentes artes de determinada época pasada. Esa relación tan estrecha entre las expresiones de las diferentes artes parece casi inevitable y Laver afirma que la manifestación visual de los contenidos mentales es el auténtico espejo del alma de una época (Fig. 1.0.2.). El tema de la similitud de la estructura dentro de la variedad de los medios expresivos en un mundo dominado por leyes rítmicas encontraría en la comparación de las artes un terreno ideal en ese modelo clásico y clasicista.

Edwin Rosenthal encontró una afinidad entre Giotto y Dante, afinidades que suele atribuirse a la influencia directa del poeta sobre el pintor. Sostiene Rosenthal que la afinidad de los tipos que ambos presentan, por ejemplo la figura de San Joaquín a quien Giotto pinta mientras avanza meditativo, puede compararse con ciertas actitudes del Virgilio de Dante. Por consiguiente, la afinidad entre Dante y Giotto se debe entender como una analogía del modo en el que unas premisas históricas y espirituales similares alcanzan una expresión formal. En 1892 Janit

Schek había escrito “Giotto descubrió para la pintura la naturaleza del alma, así como Dante la descubrió para la poesía”²⁶.

En el periodo de la baja Edad Media en el que vivió Chaucer fue una época tardía y conflictiva, para algunos hasta decadente, es la época de las grandes catedrales inacabadas como los cuentos de Canterbury que son también como un edificio inacabado. Y si vemos como caracteriza Chaucer a los peregrinos percibimos su afinidad con los pintores de ese momento porque esa caracterización se hace desde fuera, aunque no faltan sugerencias psicológicas. La imprecisa estructura de los cuentos de Canterbury se convierte casi en un símbolo. Pero esa imprecisión así como el énfasis de los detalles accesorios y el aspecto humorístico de las situaciones también nos recuerda a Brueghel, pintor que vivió un siglo más tarde.

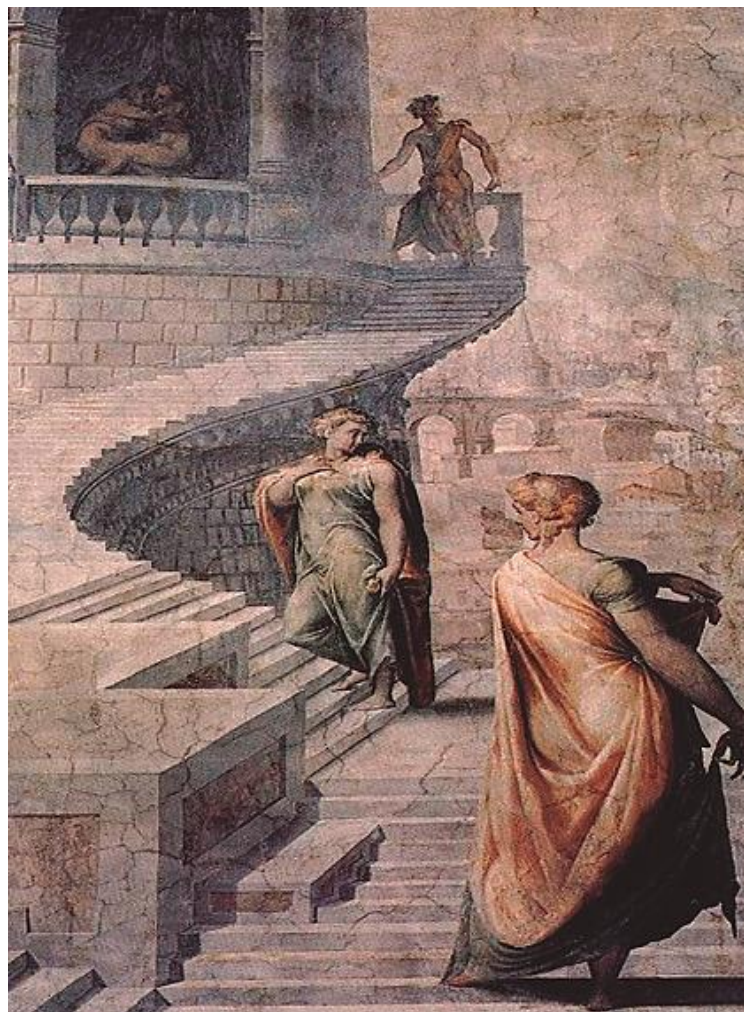


(Fig. 1.0.3) Brueghel, *La predicación de S. Juan Bautista*

La predicación de S. Juan Bautista (Fig. 1.0.3) muestra una multitud reunida en un bosque, al fondo puede verse un apacible río cuyas aguas reflejan la imagen de una ciudad distante, hay gente y los ojos del espectador recorren a ese pintoresco

²⁶ Mario Praz. *Mnmosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, op. cit., p. 70.

gentío hasta que en el fondo se divisa la figura de un hombre. El peregrinaje a Canterbury era, entre otras cosas, una ocasión para que la gente se reuniera y aunque los cuentos incluyen una leyenda piadosa y un tratado moral, la presencia de esos elementos expresa el gusto de Chaucer por la variedad. Mario Praz termina comparando los dos periodos de la Edad Media nos muestra como Dante reflejó la imagen de un mundo de eternidad y Chaucer una época de mutaciones. En el Renacimiento donde, como nos dice Mario Praz, vuelven a imperar las normas de la armonía, la octava rima se convirtió en la forma métrica preferida debido al pareado final; otro tanto cabe decir del soneto en virtud del efecto de culminación que producen los tercetos. Poussin encontró en la obra de Zelino *Institutione armoniche* el fundamento para su manera de pintar, puesto que según él la pintura, al igual que la música, debía ser una transposición de los estados de ánimo.



(Fig. 1.0.4) Salviati, "Betsabea si reca davide"

El movimiento antirenacentista, llamado también manierismo tan volcado en lo pintoresco, lo curioso, lo particular, ajeno pues al ideal platónico, había supuesto una inversión del criterio clásico y produjo inquietantes disposiciones en la literatura y en las artes. La obra de Salviati "*Betsabea si reca davide*" (Fig.1.0.4) ilustra muy bien estos aspectos.

En un primer plano vemos una figura de espaldas, actitud preferida por los manieristas, la cabeza vuelta hacia un lado, los brazos hacía otro con un giro gracioso de incipiente danza. Otra figura de pie en la escalera también la cabeza en dirección contraria a la marcha de su cuerpo, una tercera figura sentada en la cima de la escalera vuelve igualmente la cabeza hacia el lado contrario al movimiento que intenta realizar. Todos estos movimientos retorcidos se transmiten a la escalera, cuya forma espiral da una impresión de precariedad y capricho (Fig. 1.0.4).

En los cuadros manieristas también los objetos suelen ser fluctuantes y mediante la técnica del cangiantismo²⁷, pasan de un matiz a otro. Las vasijas adoptan formas sinuosas, extrañas turgencias que parecen infundirles vida incluso el espacio está saturado de ambigüedad; a menudo en el mismo cuadro hay solo espacios desconectados entre sí, confundidos en un clima ambivalente, los ejemplos de esquemas retóricos paralelos en la literatura a la línea "Serpentinata" de las artes figurativas abundan más en prosa que en poesía, aunque la reforma del soneto que realiza Giovanni della Casa al reemplazar las pausas coincidentes con el final de los versos por encabalgamiento, refleja con bastante claridad el gusto manierista dominante. Milton en sus sonetos, adoptó el encabalgamiento de Giovanni della Casa, de modo que su ritmo es irregular. Juega mucho con las locuciones u oraciones que empiezan a mitad de verso y terminan a mitad del siguiente, cortando con ello la unidad métrica. No hay que olvidar que la adopción del encabalgamiento con la consiguiente fractura de los versos retarda el desarrollo del discurso provocando lentitud, y la lentitud tanto en los movimientos como en las palabras provocan ese movimiento deslizante, lateral y dilatado que es

²⁷ Técnica en la pintura, dibujo, mosaicos, u otros medios, en los cuales se modela el drapeado usando dos colores que se ponen en contraste. Tonos más oscuros y más ligeros del mismo color, para crear un efecto que simule los textiles.

habitual en Milton que recuerda en cierta forma al manierismo, así como la técnica alusiva, elusiva y la amplia ambigüedad verbal.

La Arcadia de Sydney²⁸ ofrece, igualmente, un buen ejemplo del estilo “serpentinato” en prosa; sus oraciones tortuosas por el uso de la subordinada, intentan lograr un análisis más sutil de las emociones. Este estilo que Sydney había tomado del estudio de las novelas griegas y españolas dónde los “pero” y los “sin embargo” marcan una transición permanente de un estado de ánimo a otro, se desarrolla según una línea tortuosa típica del manierismo.

Por su parte Francesco Colonna acarició con palabras todos los detalles de una ninfa dormida pues un tema muy común era la descripción de los desnudos. En la descripción de Ariosto, Angélica aparece encadenada al peñón de Ebude, como víctima ofrecida a un monstruo, esto también recuerda a las muchas andrómedas de Tiziano y la liberación de las esclavas donde el contraste de los miembros desnudos con las cadenas y el acero de las armaduras parecen elegidos para estimular sensibilidades²⁹.

La unidad de las artes que postularon los retóricos del renacimiento, dejaron de ser una creencia común. Hacia mediados del S. XVIII donde sólo seguía siendo vigente en artistas aislados y se llegó a una negación de la verdad objetiva sobre la que se había fundado la estética renacentista, sobre todo en Inglaterra, en ello posiblemente habría influido las teorías de Hume según el cual *La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: sólo existe en la mente del que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente*³⁰.

²⁸ *La condesa de la Arcadia del Pembroke*, conocida simplemente como *La Arcadia*, es una obra en prosa de Sir Philip Sidney escrita hacia el final del siglo XVI. De sus propias observaciones se deduce que el propósito era entretener a su hermana, María Herbert, la condesa de Pembroke. Esta versión está narrada en orden cronológico, con conjuntos de poemas que separan los libros uno de otro. Años después Sidney revisó su trabajo y lo amplió de manera significativa. Los estudiosos de hoy a menudo se refieren a estas dos versiones principales como la *Antigua Arcadia* y la *Nueva Arcadia*. La obra es un romance que combina elementos pastorales con una disposición derivada del modelo helenístico de Heliodoro de Éfeso. *La Arcadia* ofrece una versión altamente idealizada de la vida del pastor, y coexiste (no siempre con naturalidad) con historias de, traiciones, secuestros, batallas y violaciones. Como está publicado en el siglo XVI, la narrativa sigue el modelo griego: las historias se encajan unas dentro de otras, y se entrelazan diferentes líneas de la trama. Philip Sidney, *The old Arcadia*, New York, Ed. Oxford University press 1999.

²⁹ Mario Praz, *Mnemosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, op. cit., p. 104.

³⁰ Jaime de Sala, Felix Martin. *Hume*, Ed. Complutense S.A., 1986, p. 203.

Giambattista Marino, el representante del secentismo desarrolla cierta tendencia ya presente en Tasso y enuncia uno de los principios del barroco; pero ninguna de las características esenciales del barroco se da en su obra. Su poema más importante *"L'Adone"*³¹ dice, del cuadro atestado de objetos refinados y extraños de Brueghel, *"...de floridas avenidas a grandes trechos van contemplando las umbrosas perspectivas, en cuyo rectos y compuestos bordes abren minas de rubíes y rosas. Las flores intactas forman en los cuadros pinturas amables e ingeniosas; de formas diversas y colores varios, con mil olores ofuscan el olfato..."*, es poco más que un inventario de exquisiteces y detalles elegantes, y está animado por un espíritu similar al de *Las alegorías de los sentidos* (Fig. 1.0.5).



(Fig. 1.0.5) Brueghel. *Alegorías de los sentidos*.

³¹ Poema de más de 40.000 versos, que narra la historia de Venus y Adonis. En la obra de Adonis el propio dios aparece como una figura andrógina y simboliza la naturaleza dual de la poesía. Su grandioso y florido estilo inspiró una moda literaria denominada Marinismo que marcaba el gusto francés por la belleza artificial de las invenciones, de hipérboles, antítesis y metáforas, una concepción de la poesía, basada en la exageración del artificio manierista, llena de una gama de juegos de palabras, pródiga en descripciones y de una sensual musicalidad.

La serie de Breughel está dividida en cinco cuadros, y cada uno de ellos simboliza cada uno de los cinco sentidos. Tanto el poeta como el pintor representan de un modo similar la misma etapa del gusto y abordan un tema que estaba de moda: la transformación en poesía de catálogos casi científicos de objetos. Las cosas sensibles despliegan todo el esplendor de su apariencia externa y se convierten casi en especies místicas, aunque no por ello pierde nada de su carácter terrenal. Marino y Brueghel crean una apoteosis de la naturaleza muerta. El hombre casi desaparece en medio de esa exhibición de cosas dispuestas para el placer de sus cinco sentidos. Si barroco³² significase una acumulación de detalles, un despliegue de suntuosa fantasía, Marino pertenecería a este estilo.

La libertad de movimiento que permite el elegante desorden del traje femenino descrito en el poema de Robert Herrick, contrasta con la inmovilidad casi hierática que imponían a las mujeres las ropas rígidas y complicadas del siglo precedente. En este poema *Upon Julia's Clothes* pone en evidencia la predilección por el brillo de la seda en trajes femeninos: *Cuando mi Julia avanza como envuelta en sedas, entonces, con que suavidad fluye esa licuefacción de sus ropas. Luego, cuando miro y veo esa magnífica vibración que nada sujeta ¡oh como me atrapa su resplandor!*"³³

³² Hay que hacer referencia a la obra de Eugenio D'Ors titulada *Lo Barroco*. En ella su autor acuña el término griego "Eón", palabra que para los alejandrinos significaba una categoría y que a pesar de su carácter metafísico, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, una manera de historia. El barroquismo, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales distinguimos un denominador común, la revelación del secreto de una cierta constante humana.

Toda revolución constituye, a su vez, una reacción y contiene en sí la invocación de un precedente. Por ello d'Ors propone revisar la ciencia de la Historia para articularla por sistemas de *Eones*, una especie de idea-acontecimiento que se iría repitiendo a lo largo de la historia. El eterno recomenzar con ella, a nuestro entender, el autor trata de expresar que el motor de la cultura y de la historia en general es la contraposición entre sumergimiento y luz, entre racionalidad y sentimiento, entre pensamiento reaccionario y pensamiento valiente, entre el Eón clásico y el Eón barroco. A este Eón barroco es al que parece referirse en su obra *Lo Barroco*, que está claramente diferenciado del período barroco que se limita exclusivamente a los siglos XVII y XVIII. Esta diferenciación es sumamente enriquecedora pues permitiría leer el romanticismo como una parte de este Eón barroco. Incluso, si admitimos que el romanticismo tuviera tres versiones diferentes, todas ellas podrían ser englobadas bajo esta actitud antitética del Eón barroco. El romanticismo, a diferencia del barroco ha tenido desde sus comienzos sus clásicos. Así pues, el mecanismo de la historia estaría coronado por la lucha entre dos titanes, entre lo pintoresco y lo constructivo. La profundidad y dinamismo de lo barroco evitaría la esclerotización de las estructuras clásicas. Gracias al Eón barroco existe evolución, esa propensión a lo teatral, lujoso, retorcido, enfático es lo que permite el cambio, la mejora.

³³ Mario Praz, *Mnemosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, op. cit., p. 104. p.127.

Gerard Terboch (Fig.1.0.6) pintor holandés coetáneo de Herrick, se complació en la reproducción de las plateadas sombras de la seda y la blandura carnosa de los terciopelos. La luz suele ser frontal y se demora en la brillante superficie de los trajes y otras telas.

Cuando se produjo la reacción frente al barroco y volvió a insistirse en los principios de la belleza clásica se invirtieron las características dominantes a las que habían recurrido los artistas del siglo XVII. Frente a la acumulación, la sencillez; frente al movimiento apasionado, la noble calma; frente al desorden o a lo que se percibía como tal, el orden; frente a lo insólito y raro, la belleza perfecta; frente a la curva, la línea recta.



(Fig. 1.0.6.) Gerard Terboch, Baile de pareja

En cuanto a lo insólito y raro, la innovación más importante se refiere al manejo del punto de vista desde el que debían verse los objetos, y al tipo de luz que estos debían aparecer. El ingenio poético, el ilusionismo pictórico y el estilo tenebroso inaugurado por Caravaggio y llevado hasta las últimas consecuencias por Rembrandt, son otras tantas manifestaciones del mismo fenómeno. Puesto que el ingenio era, según Sforza Pallavicino, *una observación admirable condensada en una frase breve*, resulta muy comprensible que el epigrama fuera la forma literaria más atractiva para la mentalidad del hombre del siglo XVIII. Aquel género poético equivalía a la falsa perspectiva de algunos cuadros.

Por su parte las palabras de Emmanuel Tesauro sobre la metáfora revelan el parentesco entre el ingenio y el ilusionismo artístico: *la metáfora comprime varios objetos en una palabra: de modo casi prodigioso te permite ver uno dentro de otro. Por lo cual tu deleite es mayor: puesto que más curioso y agradable es mirar muchos objetos desde el ángulo de una perspectiva que ver pasar sucesivamente los propios originales*³⁴. La luz que juega sobre algunos puntos escogidos de la escena produce un efecto dramático similar al del ingenio, en la medida en que logra crear una tensión y diversos contrastes dramáticos. El pintor que manipula la luz puede compararse con un alquimista entregado a la búsqueda de la piedra filosofal. Gracias a la magia de la luz solar, logró Rembrandt que la fealdad fuese aceptable para la visión artística. Para encontrar algo semejante en literatura se puede acudir a George Eliot en el capítulo XVII de *Adam Bebe* que responde a la objeción “Que gente tan torpe y tan fea” con las siguientes palabras: *Pero, por Dios, creo que también pueden ser amables las cosas que no llegan a ser bellas... Amemos también aquella otra belleza que no reside en el secreto de las proporciones, sino en el secreto de la profunda simpatía humana*³⁵.

Se ha puesto en tela de juicio la opinión de que el Rococó fuera un mero desarrollo del Barroco. En el Barroco los espacios nunca llegan a confundirse, en el rococó, por el contrario los límites del espacio son imperceptibles: la meta consiste en crear una unidad inescindible. Busca lo infinitesimal a través de una serie de elementos cada vez más pequeños dispuestos en curvas en forma de “S” o “C”

³⁴ *Ibíd.*, p.128.

³⁵ *Ibíd.*, p. 132.

entrelazadas, en figuras flameantes hasta convertirse en llamitas y chispas, en figuras florales que se reducen hasta convertirse en pétalos o pistilos, en figuras acuáticas que se derraman en cascadas y gotas. El tema mismo de un rizo con forma de espiral, un bucle *The Rape of the Lock* parece condensar en un símbolo la esencia del Rococó: *Esta ninfa nutría para destrucción de la humanidad, dos bucles que colgaban graciosamente por detrás formando rizos regulares.*

El ágil deslizamiento de un tema a otro, el fluir formado por destellos de innumerables olitas -rasgo fundamental del rococó- se refleja en los diálogos de Diderot. En *El sobrino de Rameau* el diálogo principal aparece cuajado de digresiones y conversaciones secundarias; se registran escenas imaginarias y reales, y el hablante se dirige, incluso, a sí mismo. En el *Suplement au Voyage de Bougainville*, los dos primeros interlocutores insertan en sus réplicas trozos de conversaciones, y el primero describe la escena de la disputa entre el actor y su esposa, el propio autor interviene en el diálogo.

En el Neoclasicismo, el repudio de la curva impuso una preferencia exclusiva por las líneas rectas. Pero la predilección por la curva no había sido una actitud tan consciente de sí misma como lo sería la adopción de la línea recta. La estética y la moral se combinaron en el nuevo culto y muchos artistas y escritores, fieles al credo neoclásico podrían haber hecho suya las palabras que Thomas Mann pone en boca de Spinelli en su breve cuento *Tristan*:

Hay periodos en los que no puedo prescindir del estilo Imperio, en que éste me es absolutamente necesario para alcanzar cierto grado de bienestar. Es evidente que el estado de ánimo que tenemos en medio de un mobiliario suave y cómodo hasta la voluptuosidad es distinto del que nos impone esas mesas, sillas y cortinados en el que predominan las línea recta. Ese esplendor y dureza, esa simplicidad fría y austera, esa fuerza reservada me infunden una moderación y dignidad. A la larga ese estilo produce una purificación y un efecto reparador: es indudable que me eleva éticamente³⁶.

³⁶ *Ibíd.*, p.152.

Mario Pratz pone de manifiesto en su obra cómo es a partir de finales del siglo XIX cuando coexisten una gran variedad de expresiones artísticas, y cita a Zeitler como crítico de esta época. Según éste último es el desarrollo del individuo lo que explica el anhelo de lo desconocido y trascendente, el rechazo a las reglas tradicionales, la atracción por todo tipo de estímulos y la distancia respecto de una realidad material demasiado próxima. Y son estas actitudes las que resume el carácter de los artistas y escritores a lo largo de ese siglo.

Coleridge en su *Lyrical Ballads*, manifiesto del romanticismo inglés que recoge los principales aspectos del romanticismo europeo, se propuso abordar el tema de lo sobrenatural; Wordsworth, en cambio, se propuso conferir a las cosas cotidianas el encanto de la novedad. Esta división del terreno entre los dos poetas presagia la doble actitud de los artistas del siglo XIX, que Zeitler divide en dos orientaciones: dualistas y monistas. Las primeras también llamadas estructuras telescópicas, en las que un primer plano formado por detalles cotidianos, o en todo caso vinculado con el mundo fenoménico, sirve como despegue para un anhelo, un ensueño, que proyecta hacia una lejanía llena de misterio, un mágico más allá: puede tratarse tan sólo del panorama que se ve desde una ventana o del barco que contemplan a lo lejos los náufragos de la Méduse. Estas “estructuras telescópicas” se pueden encontrar tanto en cuadros como en poemas e incluso en interiores de iglesias. Sin embargo este anhelo de otro mundo no siempre adopta esta forma. Hay un tipo de exotismo que imagina al país deseado como algo efectivamente presente. Tal es el caso de Joseph Antón Koch, (Fig. 1. 0. 7) quien nos propone la visión de un mundo hechizado: en sus paisajes, todo, se encuentre lejos o cerca, está tratado con la misma precisión miniaturista y no hay sino un clima eterno que no conoce la muerte o la decadencia.



(Fig. 1. 0.7) Joseph Antón Koch

En poesía “Oda al Otoño” de John Keats transmite una impresión similar de un clima ideal y de un momento indefinido del día, una combinación de todos los rasgos encantadores de la estación que el poeta recuerda:

Estación de las nieblas y fecundas sazones, /colaboradora íntima de un sol que ya madura, /conspirando con él cómo llenar de fruto /y bendecir las viñas que corren por las bardas,.../ ¿En dónde con sus cantos está la primavera? /No pienses más en ellos sino en tu propia música. /Cuando el día entre nubes desmaya floreciendo/ y tiñe los rastrojos de un matiz rosado.

La indagación psicológica invadió la pintura histórica. A los artistas ya no les interesaba tanto en representar la acción como en retratar las reacciones expresadas en los rostros de personajes históricos. Y así mientras los pintores trataban de competir con los escritores en la interpretación psicológica de los personajes representados en sus telas. Los escritores, por su parte, trataban de lograr efectos pictóricos en sus descripciones³⁷:

³⁷ El Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones de Francisco

El frío que le palidecía parecía depositar sobre su cara una languidez más suave; el cuello de la camisa, un poco flojo, dejaba ver la piel; un pedazo de oreja asomaba entre un mechón de cabellos y sus grandes ojos azules, levantados hacia las nubes, le parecieron a Emma más límpidos y más bellos que esos lagos de las montañas en los que se refleja el cielo³⁸ (Fig. 1.0.8).



(Fig. 1.0.8) Karl Briullor, Autorretrato

Briullow exhibe en los rostros de sus personajes una verdadera antología de reacciones psicológicas (Fig.1.0.9).

Gautier por su parte, intenta competir con los efectos sorprendentes y lóbregos que encontramos en la obra escenográfica de John Martín y escribe: *Mi sol descolorido que declina/ al fin se perderá en el horizonte, / y en la colina fúnebre, a lo lejos, / contemplo la morada que me espera.*

Pacheco, iniciado en 1599, constituye sin lugar a duda la clave del arco que traza la evolución del tema a partir del Renacimiento. Esta obra manuscrita, entre artística y literaria, presenta las exactas efigies de las más insignes figuras sevillanas: poetas, escritores, artistas y eclesiásticos de la época. Cada retrato viene acompañado de su respectiva noticia biográfica y, en elogio a las virtudes del efigiado, de uno o varios poemas, en muchos casos dirigidos directamente al dibujo.

Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y memorables varones*, Ed. de P. Pinero y R. Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.

³⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Buenos Aires. Ed Tecnibook Ediciones, 2011, p. 42.



(Fig. 1 0.9) Karl Briullov, *El último día de Pompeya*

John Martín, consiguió llamar la atención del público con temas bíblicos, míticos o catástrofes naturales en los que explota su facilidad para la perspectiva. Sus últimos años los dedicó a realizar una visión del Juicio Final, (Fig. 1.0.10) lienzos que hoy conserva la Tate Gallery de Londres.



(Fig. 1. 0.10) John Martín, *The Great Day of His Wrath*

Gautier decía que *una multitud de objetos, de imágenes, de comparaciones, que se creía irreducible al verbo, han entrado en el lenguaje y allí han quedado; la esfera de la literatura se ha ampliado y su inmenso orbe incluye ahora la esfera del arte*³⁹.



(Fig. 1.0.11) Holman Hunt, *The Awakening Conscience*

Según Zeitler, la estructura monista o estructura microscópica aparece hacia 1830 y se aprecia en la mayoría de los cuadros de estilo Biedermeier⁴⁰

³⁹ Mario Praz, *Mnmosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, op. cit., p. 174.

⁴⁰ Con el nombre de Biedermeier se conoce un estilo nacido, en origen, en las artes decorativas, durante la era de la Restauración (1815-48) en Alemania. Este término fue acuñado por dos escritores, Ludwig Eichrodt y Adolf Kussmaul en algunos poemas satíricos publicados por un diario de Munich en 1855. Se caracteriza por su funcionalidad y confortabilidad, adecuada a la vida de la pujante burguesía de la época. Sus rasgos, en materia decorativa, son las superficies lisas, las firmes proporciones y la sobriedad de líneas, por oposición a la sofisticación del estilo Imperio. Otras cualidades de que goza son el empleo de la marquetería de maderas claras, alternando con maderas oscuras. El término se aplicó también a los objetos de cristal y porcelana creados para armonizar con las decoraciones. Estos cristales son de tipo compacto, tallados y frecuentemente realizados con

encontrando su equivalente literario en las minuciosas descripciones que adoptaron novelistas como Balzac, que en sus novelas enumera todos los elementos de un interior sin tener en cuenta la economía narrativa ni las reacciones de los personajes. Un paralelismo parecido se encuentra en la obra *The Awakening Conscience* de Holman Hunt (Fig. 1.0.11) donde los espejos facilitan la multiplicación de los objetos. Ruskin, teórico del arte inglés del siglo XIX, se refiere a esta tela como un ejemplo de la pintura que ocupa un lugar junto a la literatura:

El joven experimentaba esa profunda sensación que ha debido de hacer vibrar el corazón de los grandes artistas cuando, en el apogeo de su juventud y de su amor por el arte, se han acercado a un hombre genial o a alguna obra maestra. Existe en todos los sentimientos humanos una flor primitiva, engendrada por un noble entusiasmo, que va marchitándose poco a poco hasta que la felicidad no es ya sino un recuerdo, y la gloria una mentira. Entre estas frágiles emociones, nada se parece más al amor que la joven pasión de un artista que inicia el delicioso suplicio de su destino de gloria y de infortunio; pasión llena de audacia y de timidez, de creencias vagas y de desalientos concretos. El joven desconocido parecía tener verdadero mérito, si el talento debe ser medido por esa timidez inicial, por ese pudor indefinible que los destinados a la gloria saben perder en el ejercicio de su arte, como las mujeres bellas pierden el suyo en el juego de la coquetería. El hábito del triunfo atenúa la duda y el pudor es, tal vez, una duda⁴¹.

La multitud, la masa, será uno de los temas preferidos por la escuela realista, pero no será de masas o multitud que comparten una diversión sino más bien hombres envueltos en una tragedia colectiva (*La balsa de la medusa* de Gericault o *La Romería de San Isidro* de Goya), hombres con la mirada paralizada de asombro y horror ante la falta de meta o, como sugiere Hofmann, ante la ausencia de Dios. Así, el tema de una comunidad sin historia, aflora a comienzos del S. XIX como una expresión de ansiedad como si Goya ya la hubiera previsto, con un siglo de

colores vivos. Por extensión se conoció de esta manera un género de pintura que reflejaba el pequeño mundo burgués, afable y conformista. Se caracteriza por la profunda y detenida descripción del ambiente y los objetos.

⁴¹ Honoré Balzac, *La obra maestra desconocida*, Córdoba (Argentina), Ediciones del Sur, 2005, p.6, 7.

anticipación, la conclusión desesperada del hombre: *Esperando a Godot* de Becket. El paralelismo entre esta representación de las masas en la pintura y la corriente fundamental de la novela del S.XIX es llamativo. Ejemplo de ello la novela de Tolstoi que insiste en la multitud anónima, en los actos que la historia no llega a registrar.

La diferencia entre la actitud microscópica o monista de un pintor de mediados de siglos y la perspectiva de un pintor que Zeitler denomina dualista de principios de siglo puede apreciarse comparando *The Stone-breaker* de John Brett (Fig. 1.0.12) con *Sleeping Shepherd's Boy* de Venetsianov (Fig. 1.0.13). En ambos casos, el primer plano está ocupado por un campesino, pero en *Shepherd's Boy* el pasto y las flores no están pintados con excesivo detalle aunque la perfecta calma del niño dormido y la extensión infinita de la estepa rusa hace que la escena respire cierta espiritualidad cercana a las criaturas míticas de Giorgione. La impresión que produce *The Stone-breaker* es muy distinta: el primer plano está tan cargado de detalles que la mirada no llega a pasearse por Box Hill que, que se refleja al fondo sobre la línea del horizonte.



(Fig. 1.0.12) John Brett *The Stone-breaker*



(Fig. 1.0.13) Venetsianov, *Sleeping Shepherd's Boy*, 1820

El invento que trastornó la estructura de la pintura a finales del S.XIX fue la fotografía. A esa nueva manera de fijar la apariencia del mundo externo puede considerársela responsable de los nuevos esquemas pictóricos: la preferencia por los fragmentos en lugar de las grandes composiciones, este tipo de estructura puede denominarse “fotoscópica”.

El advenimiento del Impresionismo hizo que la pintura dejara de inspirarse en la literatura para inclinarse hacia la fotografía. Y a partir de entonces la pintura se embarcó en una serie de experiencia que las demás artes adoptaron.

La reacción frente al realismo produjo una vuelta a ciertos rasgos románticos, en particular los intentos de lograr una síntesis entre literatura, la pintura y la música en el nivel de la ornamentación: meandros vegetales y arabescos invaden la arquitectura, la pintura y la escultura, y en la literatura encuentra un equivalente en Verlaine que trató de lograr los efectos de la pintura impresionista. Symons y Davidson adoptaron la temática de Degas: el ambiente de las mujeres de vida airada, el cabaret, las bailarinas de ballet. Se ha dicho que Henry James intentó expresar con palabras lo que los impresionistas transmitían con sus pinceles. En

las obras de Virginia Wolf, sobre todo en *Las Olas* abundan estos supuestos. Un ejemplo lo constituye este texto:

Nítidas franjas de sombra sobre el césped, y el rocío que danzaba en las puntas de las flores y de las hojas convertía el jardín en un mosaico de chispas aisladas que aún no formaban un todo....El sol cubría con láminas más ancha la casa. Todo se volvió suavemente amorío, como si la porcelana de la fuente fluyera y el cuchillo fuese líquido...⁴²

En él percibimos como la escritora pinta con palabras lo que Monet describe con colores (Fig. 1.0.14).



(Fig. 1. 0.14) Claude Monet. *La casa del artista e n Argenteuil*, 1873

Por otra parte Virginia Wolf ofrece en *El Faro*, uno de los pocos ejemplos de aplicación con éxito de la técnica musical a la literatura. Mediante el uso de los leitmotive fue capaz de producir “los extraordinarios efectos emocionales que llegamos a experimentar en Wagner”. From dice que cuando se reconsidera en

⁴² Mario Praz, *Mnmosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, op. cit., p. 180.

detalle la novela se puede comprobar que mantiene un tono de excitación casi único en la literatura inglesa. Se trata esencialmente de una experiencia musical; no transmite ideas, sino un significado que trasciende el significado. Como advirtió correctamente el crítico ruso Chernyshevski, la técnica del flujo de la conciencia presenta afinidades con la pintura impresionista. El otro ejemplo lo constituye Jean Paul con su novela *Flegeljahre*. Estudios dedicados al autor hablan de sus textos refiriendo como consiguen evocar una sensación onírica que se asemeja a una escucha musical. Es claro que el poeta deliberadamente determinó en gran medida ambas imágenes hermenéuticas, y no sólo por apelar a ellas como elementos recurrentes de sus ficciones. Su entusiasmo por la música (en la que a menudo buscaba entretenimiento e inspiración) y sus abundantes estudios del mundo onírico propiciaron que recurriera con frecuencia a estos temas. Tanto es así que Robert Schumann se inspiró en la novela antes dicha para componer *Papillons*, un conjunto de piezas para piano escritas en 1831 destinado a representar el baile de máscaras, que describe Jean Paul en el último capítulo

El expresionismo surge como consecuencia de la influencia que ejerce los nuevos descubrimientos. El hombre de este tiempo comienza a pensar de una forma más abstracta y se va manifestando en todas las áreas. El expresionismo ⁴³

⁴³ El expresionismo surge en Alemania entre 1905 y 1914 es simultáneo al Fauvismo. Los expresionistas a partir de la utilización de colores fuertes, planos y arbitrarios, quisieron transmitir una visión intensa y trágica de la realidad, buscando la máxima expresión a partir tanto de la deformación del color como de las formas, para tratar de captar y transmitir lo misterioso que se escondía detrás de las apariencias y que había que desentrañar. Uno de sus objetivos era potenciar el impacto emocional del espectador a través del colorido y la composición agresiva. El artista muestra en el cuadro su mundo interior, prevaleciendo lo emocional sobre lo racional. Dibujo de líneas rotas, figuras y objetos distorsionados, las siluetas se intensifican para lograr mayor expresividad. los colores, de tonos oscuros, a base de gruesos e irregulares toques, parecen zarpazos. En los temas tratan las grandes cuestiones del hombre: miedo, soledad, perversiones, etc. También abordan cuestiones políticas y sociales que se desarrolla por diversos grupos, los más importantes: "El Puente" que desarrolló una posición más radical, crítica y dramática ante la vida. En sus creaciones existía el anhelo por desentrañar lo que se escondía detrás de las formas vacías, sin contenido ni espiritualidad, "El Jinete Azul" manifestaba inquietudes hacia la experimentación estética. Este movimiento afectó a todas las esferas de la creación, arte, literatura, música, siendo en el campo de la narrativa donde alcanzó su mayor grado de compromiso. En fechas más recientes, después de 1975, se han desarrollado corrientes expresionistas en Alemania, Estados Unidos e Italia en lo que se ha denominado con nombres diferentes: "Nuevos Salvajes", "Nueva Imagen". El expresionismo empezó a influir en la literatura alemana alrededor de 1910 que tenía por objeto la expresión o representación de los sentimientos, experiencias y reacciones interiores del artista o escritor. El escritor expresionista da cuerpo al concepto de Nietzsche del artista como un crítico de los valores tradicionales. Además, igual que el pintor, el poeta o el novelista buscaba retratar las poderosas fuerzas interiores en la personalidad humana. Un lenguaje emocional exagerado y el dibujo de tipos abstractos más que de personajes realistas se convirtieron en medios para ese fin.

es el soporte sobre el cual el artista vuelca sus emociones. La presión que se comienza a vivir en las sociedades de industrialización acelerada hace que el artista, como ser más sensible, sienta y exteriorice con mayor fuerza esa tensión y esa angustia, como la premonición de la catástrofe, la gran guerra.



(Fig. 1.0.15) Edward Munch, El grito

El color incandescente del cielo parece un presagio que la naturaleza comunica al hombre, un aviso de las fuerzas que pueden desatarse y así lo expresa Munch con la experiencia que nos cuenta: *Caminaba yo con dos amigos por la carretera, entonces se puso el sol; de repente, el cielo se volvió rojo como la sangre. Me detuve, me apoyé en la valla, indeciblemente cansado. Lenguas de fuego y sangre se extendían sobre el fiordo negro azulado. Mis amigos siguieron caminando, mientras yo me quedaba atrás temblando de miedo, y sentí el grito enorme, infinito, de la naturaleza.* Un texto casi poético dónde la intensidad de las palabras nos va transmitiendo sus sensaciones interiores propias del estilo literario de los escritores expresionistas. Esa súbita inquietud de la que nos habla Munch nos la hace ver en su pintura a través de colores irreales y violentos, utilizando la

perspectiva con un dramatismo de ritmos arremolinados dónde el paisaje se enlaza con esa figura espectral en primer término terriblemente desesperado por el mundo. (Fig. 1.0.15). Unos versos del poema “Crepúsculo en el alma” de Georg Tralk⁴⁴ nos hace recordar las imágenes de este cuadro: (...) *En una negra nube/navegas ebrio de amapolas/ la alberca de la noche, /el cielo de los astros. /Aún resuena la voz de luna de la hermana /en la noche del alma*⁴⁵. La extraña musicalidad de la poesía y sus versos sombríos, refleja la angustia solitaria del hombre que está horrorizado.

⁴⁴ Georg Tralk (1887,-1914) poeta austríaco, uno de los iniciadores de las vanguardias y el expresionismo literario. Tuvo una infancia serena, que pasó jugando con su hermana menor Gretl aprendiendo música y literatura., mantuvo con ella una relación incestuosa que marcó su vida. Estudió principalmente griego, latín y matemáticas y en 1905comenzó a trabajar en una farmacia llamada *Zum Weißen Engel* ("El ángel blanco", cuya denominación parece obedecer a la venta de cocaína, droga entonces legal). El hecho de tener a su alcance diversas sustancias psicotrópicas facilitó el desarrollo de su drogadicción.

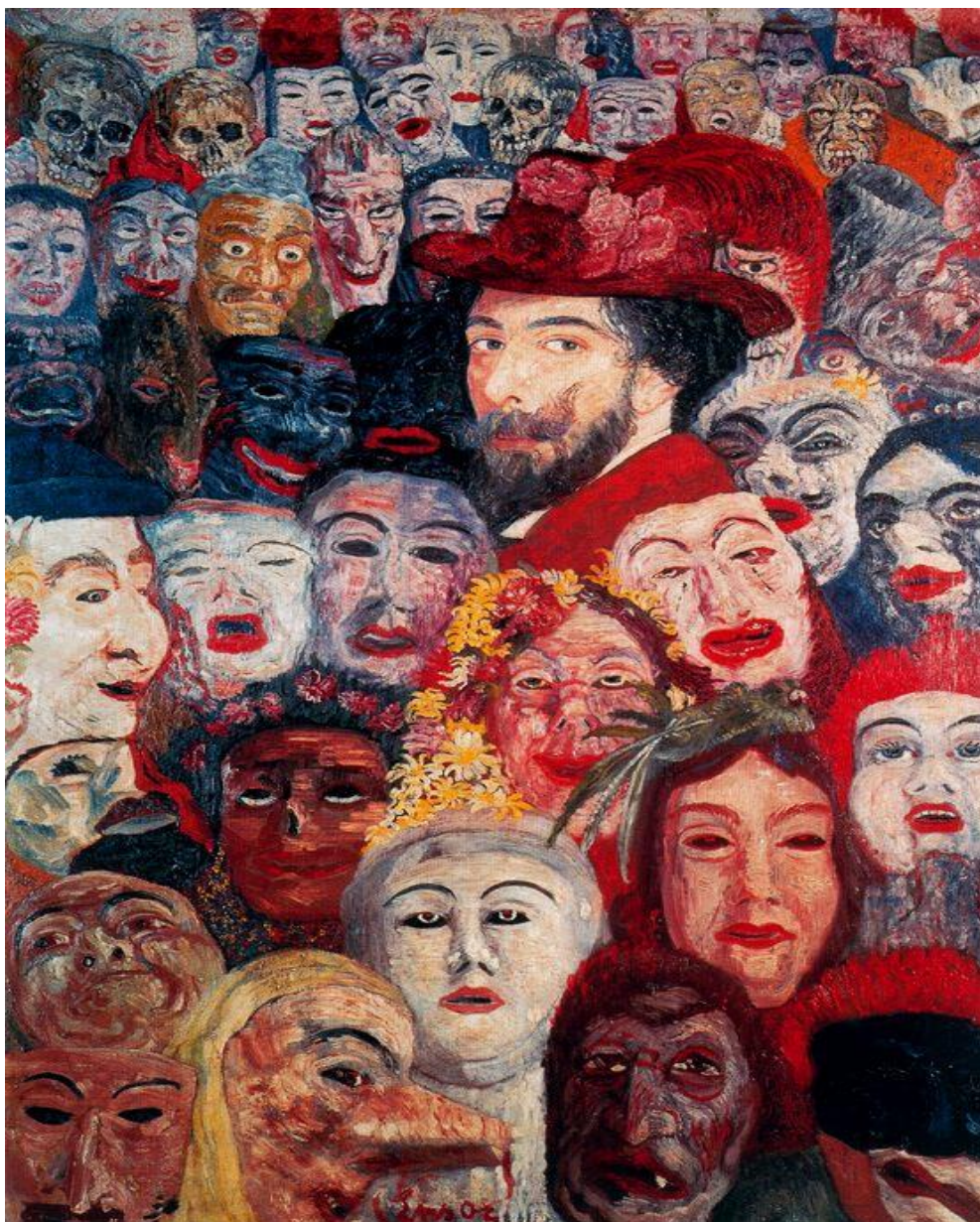
Acentuó su cultura literaria leyendo Hölderlin, Baudelaire, Nietzsche, Rimbaud, Maeterlinck, Dostoievsky, Ibsen y Strindberg; inició una vida bohemia al formar parte del círculo poético *Apollo*; en esa época redactó también artículos para el diario local "Periódico del pueblo salzburgués", donde publicó su primer poema "Canto matinal". Cursó la carrera de Farmacia en la Universidad de Viena. En julio de 1913 publicó en Leipzig una primera recopilación de sus poesías.

En 1914 fue reclutado para luchar en la Primera Guerra Mundial como oficial médico; su participación en la batalla de Grodek, implicó que debiera asistir sin medicinas a noventa heridos graves; esto empeoró su depresión y le provocó su primer intento de suicidio, motivo por el que fue internado en un manicomio de Cracovia; allí escribió uno de sus poemas más conocidos, "Grodeck". Se suicidó el 3 de noviembre de 1914 .

Tralk se consideraba el continuador y sucesor de Hölderlin, cuyo estilo asimila y moderniza dentro de la estética del Expresionismo, pero también le influyeron Novalis y Rimbaud. En sus obras aparecen los temas del Expresionismo, la descomposición del yo a causa de la sociedad moderna, la angustia, la locura, el suicidio, la muerte, la vejez, la ruina, la enfermedad: El hombre está en el centro de sus representaciones y no tiene sino un destino: descomponerse. Una visión escatológica y apocalíptica, según manifestaba Nietzsche, de quien Tralk asimila el nihilismo. La poesía de Tralk va del decadentismo de Hugo von Hofmannsthal a la experiencia feroz de la Primera Guerra Mundial.

Tralk es un poeta obsesionado con temas como el mal y el desarraigo, que expresa de un modo oscuro y lleno de herméticas alegorías. El paisaje, en él, es subjetivo, casi siempre de otoño y en todo caso opresivo y sombrío. Pone en escena personajes indeterminados sin orígenes ni identidad.

⁴⁵ Georg Tralk, *Poesía Completa*, Madrid, Ed. Trotta S.A, 2010.



(Fig. 1.0.16) Ensor, *Autorretrato con máscaras*

Por su parte Ensor⁴⁶, mediante la utilización de colores incandescentes, pinta desfiles fantasmales de enmascarados y de personajes caricaturescos; recreando la

⁴⁶ James Ensor (Bélgica-1860), pintó retratos que ofrecen una visión grotesca de la humanidad y le convirtieron en el principal precursor del expresionismo y del surrealismo. Asistió a la Academia de Bruselas, entre 1877 y 1880. Sus primeras obras tratan temas tradicionales paisajes, naturalezas muertas, retratos, escenas de interiores y están pintadas con un colorido rico y profundo, con una iluminación suave pero vibrante. A mediados de la década de 1880, bajo la influencia del rico colorido de los impresionistas y la imaginería grotesca de maestros flamencos antiguos, como Hieronymus Bosch y Pieter Bruegel, el Viejo, se dedicó a desarrollar temas y estilos vanguardistas, en especial de los festejos multitudinarios de Ostende, que le producían repulsión y rechazo. Representaba a la humanidad como algo estúpido, amanerado, vano y odioso, retratando a los individuos como payasos o esqueletos, y reemplazando los rostros por máscaras de Carnaval. Ensor utilizaba de forma deliberada colores fuertes y estridentes, así como pinceladas violentas y bruscas para potenciar el efecto agresivo de sus temas que le condujeron directamente al expresionismo. Su obra ejerció una influencia de gran importancia en la pintura del siglo XX, la temática espeluznante

oposición hostil del individuo y la masa. La máscara, el leitmotiv de toda la obra de Ensor se convierte en la expresión de lo amenazador y desconocido (Fig. 1.0.16). *Yo soy una letra de una gran novela. No conozco mi propio significado ni tampoco el de las letras que puedo divisar desde mi sitio. Yo, que no sé ni siquiera el sentido y significado de la letra que soy, ¿cómo podría saber algo del sentido de la totalidad de la novela, de su argumento, de sus partes?* ⁴⁷ Escribe, Franz Werfel en *Escuchad la voz*. Si sustituimos rostro y máscaras por letras, podríamos dar el significado al cuadro relacionándolo con lo que se expresa en este fragmento. El preguntarse por el yo y el desconocimiento de los demás crea a la misma vez soledad e inquietud. Estas sensaciones e interrogantes son la que preludian la aparición de las teorías del psicoanálisis de Freud. El poeta o el novelista también buscaron retratar las poderosas fuerzas interiores en la personalidad humana. Para lo que emplearon un lenguaje emocional exagerado y personajes abstractos.

El panorama general que presenta el siglo XX dominado por el vanguardismo⁴⁸ abunda en experiencias de carácter tan variado que es fácil perderse en esa

que trataba allanó el camino al surrealismo y al dadá. Sus técnicas, especialmente la pincelada y el sentido cromático que tenía, condujeron directamente al expresionismo.

⁴⁷ Franz Werfel, *Escuchad la voz*, Madrid, Ed. Encuentro S.A, 2000, p.9.

⁴⁸ Término de carácter militar aplicado en Francia a un movimiento literario que da origen a sucesivos ismos (Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo, Futurismo, Expresionismo, etc.) interrelacionados con las artes plásticas, la música, el cine, etc. Su denominador común es el carácter combativo y de ruptura con la tradición estética anterior (Realismo naturalista, Simbolismo, etc.) y el espíritu pionero en la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y literaria: así como el deseo de liberación y de rebeldía iconoclasta (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo) de las trabas morales, políticas y religiosas que impiden la emancipación y desarrollo integral del hombre. El Futurismo se desarrolla a partir de 1910 y tiene su mayor auge en la década de los años veinte, aunque algunas de sus manifestaciones continúan en la década de los treinta y aún después de la Segunda Guerra Mundial. El rasgo común a los vanguardismos es la citada interrelación de artes plásticas, música, cine y creación literaria. Un ejemplo de esta interacción lo ofrece el Surrealismo, cuya producción abarca la lírica y la narrativa, la pintura, el cine, etc. Otro ejemplo significativo lo ofrece el Cubismo: los pintores Picasso, Braque, J. Gris, Metzinger conviven con poetas como Apollinaire, Cocteau, Max Jacob y Reverdy, lo que explica el influjo de éstos sobre la estética cubista y las analogías entre ciertos poemas y ciertos cuadros de la mencionada estética. En cuanto a los géneros literarios, aunque la poesía es la más intensamente cultivada y donde se advierte una renovación más llamativa, sin embargo, como se ha indicado a propósito del Surrealismo, también hay una notable creación teatral y narrativa. En el Vanguardismo aparecen los siguientes rasgos comunes: Búsqueda de un arte autónomo y cerrado en sí mismo por el que se crea un mundo de ficción poblado de ultraobjetos (Ultraísmo y Creacionismo); eliminación de la anécdota y la narración, de lo didáctico, confesional y sentimental; ruptura de las relaciones de causalidad y del concepto tradicional de espacio y tiempo, con lo que surgen en estos poemas mundos fantásticos y caóticos con imágenes fragmentarias, sorprendentes, contradictorias y absurdas, el instrumento creador de estos mundos autónomos es la fantasía a través de la palabra, a la que se concede un valor mágico y demiúrgico que transforma los objetos en ideas y esencias

diversidad. Sin embargo en las diferentes artes se pueden observar líneas evolutivas paralelas⁴⁹. Los movimientos artísticos de este siglo se suceden con gran vertiginosidad llegando a coexistir varios movimientos simultáneamente. Dado que las ilustraciones textos y paratextos de *Alicia En el País de las Maravillas*, objeto de nuestro trabajo, pertenecen al siglo XX y podrían verse influidos por algunos de ellos, nos detendremos en las diferentes vanguardias, sabiendo que hay que distinguir dos etapas las primeras vanguardias y las segundas. A las primeras vanguardias (1900-1940), pertenecen: Abstracción lírica, Concretismo ("abstraction-creation"), Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo, Fauvismo, Futurismo, Neoplasticismo o movimiento De Stijl, Nueva objetividad, Orfismo, Pintura metafísica, Rayonismo. Realismo social-político, Sincronismo, Suprematismo, Surrealismo, Surrealismo abstracto.

Dentro de las segundas vanguardias (1940-1970) se encuentran: Abstracción postpictórica o de borde duro, Abstracción sígnico-lírica o tachismo, Pintura espontánea (art brut), Pintura conceptual, Espacialismo, Expresionismo abstracto, Pintura de acción, Abstracción pictórica, Figuración narrativa, Hiperrealismo o Fotorrealismo, Informalismo, Otro arte (Art autre), Pintura minimal, Neoconcretismo, Neofiguración, Nuevo realismo, Nuevo reduccionismo, Pintura óptica, (op-art), Nueva tendencia, Pintura matérica, Pop-art (popular art), Realismo figurativo, Neofigurativismo.

El grito de la naturaleza observado por Munch fue ignorado y sucesivos acontecimientos desencadenaron el gran desastre de la primera guerra mundial. Esta catástrofe se refleja en las artes y un grupo de artistas preconizaron como protesta la destrucción del arte. Fue así como el movimiento Dadá⁵⁰ planteó un

como la poesía pura y que evoca contenidos misteriosos a través de la sugestión fónica del lenguaje poético; culto a la imagen creada y a la metáfora insólita; desdén por el arte del pasado.

⁵⁰ El movimiento Dadá surgió en 1916, en la ciudad de Zurich. Su nacimiento se halla ligado a la apertura del célebre cabaret Voltaire por parte del poeta Hugo Ball, su local se hallaba destinado a ofrecer entretenimiento de carácter cultural al público. Así, en su programa figuraban lecturas de poemas, acompañadas al piano o bien canciones y actuaciones. Muy pronto se unió a Ball el poeta Tristán Tzara, quien con su enorme capacidad inventiva consiguió crear unos espectáculos sin igual. Los espectáculos del cabaret se distinguieron, ante todo, por su agresividad y audacia. se efectuaban lecturas de poemas, a la par que se realizaban ruidos diversos, conseguidos por medio de raras percusiones, muchas veces los artistas, disfrazados, arremetían contra el público reunido en la sala, hasta que la gente se rebelaba y se producían las algarabías más impensables. Dadá es el

antiarte así como el escritor francés Robbe Grillet⁵¹ escribió la antinovela y Ball la anti-poesía, *Versos sin palabras* o *Poemas de Sonidos*, Hugo Ball decía respecto a

movimiento literario y artístico que pretendía cambiar la sociedad, la cultura y el arte a través del desconcierto, el inconformismo, la ironía, la negación de la racionalidad y de todos los valores establecidos hasta entonces. Sus fundadores fueron el pintor alsaciano Hans Arp y el poeta rumano Tristan Tzara. Este movimiento se caracteriza por: Expresión libre de la forma artística: todas las cosas de la realidad pueden ser objeto artístico objetos del entorno el ejemplo de ello lo encontramos en Marcel Duchamp que crea sus ready-mades, (paragüero, urinario, rueda de bicicleta) carentes de valor artístico en sí mismo, pero que al ser presentados fuera de su contexto habitual adquirirían un sentido distinto.; negación del arte, despreciando lo retórico y academicista y cualquier canon impuesto. El sinsentido y el azar establecen la identidad entre el arte y la vida. Otra de las características de este movimiento es el Feísmo, en las obras feístas el artista representa objetos, animales, personas, lugares o situaciones repugnantes.

Para los dadaístas, las máquinas eran sinónimo de destrucción, y concebían que la guerra era una gran sinsentido, para lo que el progreso había colaborado. Por ese motivo, las máquinas y todo lo que ellas comportaban era rechazado. De ahí surgieron los famosos “antimecanismos”, o máquinas de nada que desarrollan una visión irónica. Aparatos de apariencia mecánica, o poética de función totalmente incierta, son temas centrales de sus cuadros. Igualmente escogían para sus obras “antitítulos” que no guardaban relación alguna con la temática, para dificultar aún más el análisis, con la intención de expresar el desprecio por una sociedad, que sumida en el proceso de mecanización estaba consiguiendo destruir el mundo. Como movimiento, el Dadá decayó en la década de 1920 y algunos de sus miembros se convirtieron en figuras destacadas de otros movimientos artísticos modernos, especialmente del surrealismo. A mitad de la década de 1950 volvió a surgir en Nueva York cierto interés por el Dadá, en la declaración de principio dadaísta se advierte que la palabra Dadá no significa nada... *Es la nada significativa, cuya significación consiste en significar algo: Queremos cambiar al mundo con nada y queremos acabar con la guerra con nada. Este movimiento si bien se manifestó como destructivo y provocador fue también una fuente de posibilidades sistematizados después por el futurismo.* Los representantes de los distintos grupos fueron en:

-Zurich: Marcel Janco y Hans Arp Arp desarrolló algunos métodos de hacer arte: desparramar tinta sobre un papel, automatismo, romper un dibujo y dejar que los trozos al caer creen una nueva composición, azar, etc.

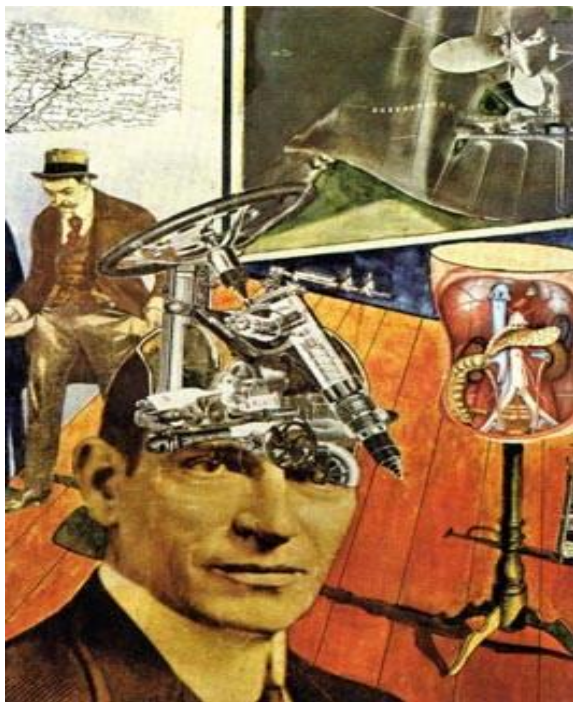
-Berlín: El movimiento dada berlinés pasará a la historia por la incorporación de las nuevas técnicas artísticas de difusión de ideas entre las masas, principalmente el fotomontaje. Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz.

-Hannover: Kurt Schwitters (1887-1948). manejará con maestría los despojos de la sociedad para hacer obras de arte.

-Nueva York: Marcel Duchamp (1889-1968) Francis Picabia. Realiza pinturas en las que ha incorporado palabras con la intención de sacar el tema del cuadro fuera de la propia superficie de la tela. Man Ray, desarrolló el dadaísmo en pintura, fotografía y en la fabricación de objetos anti-arte. Hans Richter lo define como un inventor pesimista, transformando objetos que le rodeaban en objetos inútiles, creando obras con subtítulos como: objeto para ser destruido, o haciendo fotografías sin cámara Man Ray luchó por abolir la división entre fotografía y pintura.

⁵¹ Robbe Grillet, representante del Nouveau Roman. Su estilística innovadora se caracteriza porque prescinde del análisis de los sentimientos, de la psicología de los personajes, ya que como dice el autor mismo *nada es más fantástico que la precisión*. El objetivo literario de Robbe-Grillet fue la subversión de la novela tradicional como un arte de la representación. Desde diferentes puntos de partida llevó a sus últimas consecuencias el deseo expresado por Flaubert de escribir libros sobre nada, textos cuyo único referente se encontrara en sí mismos, y en los que las estructuras tradicionales del relato (personajes, anécdota, tiempo y espacio) quedaran tan desquiciadas que fuera necesario establecer un nuevo pacto con el lector, un pacto que ya nunca estaría basado en la confianza, sino en la sospecha. Algo, creían, que estaba más acorde con la experiencia contemporánea del mundo. Lo que importaba no eran los contenidos, sino el propio movimiento de la escritura; más que respuestas, preguntas, más que narrador-historiador omnisciente, pura mirada objetiva sobre un "campo" concreto y delimitado. Se trata en definitiva de un intento por

ellos: *En estos poemas fonéticos expresamos nuestra intención de renunciar a un lenguaje que se ha agotado y tornado estéril. Debemos recurrir a la más profunda alquimia de la palabra, e incluso sobrepasarla, para conservar a la poesía en su santuario más sagrado*⁵².



(Fig. 1.0.17) Raoul Hausman *Tatlin at Home*, 1920

(Fig. 1.0.18) Kurt Schwitters *Anything with a Stone*

Al igual que los fotomontajes (Fig. 1.0.17) que se componían de trozos de diferentes ilustraciones o grabados u otras fotos, así la poesía dadaísta se basaba en el uso de frases al azar, fragmentos de conversación y frases hechas fuera de contexto, convirtiéndose en un medio aleatorio y expresivo de comunicación: aplicaron a la representación gráfica los mismos principios que a la poesía estática, fonética⁵³ simultánea⁵⁴ y lógica⁵⁵. Un desgarramiento de frases dónde las palabras

crear, mediante la descripción minuciosa y objetiva de las cosas y las situaciones mudables en las que éstas se muestran al observador, un mundo imaginario que utilice la anécdota argumental. Al flujo de conciencia de los personajes, casi siempre víctimas de alguna obsesión determinada, corresponden el desarrollo de la acción, no lineal no cronológica, que retorna constantemente al punto de partida, así como las reiteraciones y la imbricación de los diferentes planos de la realidad.

⁵² Pere Sousa *Calidoscopio*, [en línea]. Panfleto cultural, [Consulta: 10 de Mayo de 2012]. Disponible en Web:
<http://www.calidoscopio.net/2010/04_Mayo/Letras02.html>

⁵³ El poema fonético es una sucesión contradictoria de vocales y consonantes. Hausmann llamó poemas optofonéticos a los contruidos a base de letras combinadas topográficamente más o menos gruesas o delgadas, grandes o pequeñas, sería la poesía puramente abstracta, la letra sería un signo visual y acústico. La poesía sonora es aquella que evita usar la palabra como mero vehículo

se destruyen y se deshacen en letras. Como un reflejo de la gran guerra, vuelta a un primitivismo: deshacer para recomponer; ir al origen para aprender comenzando de nada.

Es Kurt Schwitters el que demuestra dentro de la corriente dadaísta la relación entre las diferentes artes llegando a decir: *Mi objetivo es la participación armónica de todos los dominios artísticos, pues cada dominio aprende y se enriquece por el otro*⁵⁶. Al no ser aceptado por los dadaístas,



(Fig. 10.19) Raoul Hausmann

del significado y la composición del poema o texto fonético está estructurado en sonidos que requieren una realización acústica. Se diferenciaría de la poesía declamada o recitada tradicional por la introducción de técnicas fonéticas, ruidos y sobre todo por su carácter experimental. Según Henri Chopin el origen de la poesía sonora hay que buscarlo en las propias fuentes del lenguaje. La finalidad esencial de la poesía sonora es mostrar con toda su riqueza los recursos lingüísticos mediante un instrumento único pero polivalente, la boca. Se le ha dado muchos nombres a la poesía sonora, audio art, poema-partitura, audio-poemas, composición texto-sonido, e incluso el término Polipoesía que pretende abarcar todas aquellas formas posibles de realizar la poesía, como medios electrónicos y el ordenador y el espectáculo poético que tendría como eje la poesía sonora y estaría rodeado de gestos, luces, música, espacio, vestuario. Las posibilidades de reproducción y transmisión han posibilitado la popularización de la poesía fonética, el magnetofón, el disco, el vídeo y la electrónica revolucionaron el panorama musical y poético. El magnetófono permitía el montaje, recortar y pegar, repetir, hacer permutaciones, sobreimpresionar, etc., con la electrónica se puede manipular el tratamiento de la voz, mezclar sonidos de diversas fuentes, con el teléfono, la radio o la grabación individual de cassettes se puede propagar todo este trabajo. La música electroacústica y la poesía sonora han ido desde entonces de la mano.

⁵⁴ El poema simultáneo plantea el problema del valor de la voz. El órgano humano encarna el alma, la individualidad errante entre los demonios que la acompañan. Los ruidos representan el telón de fondo: todo lo inarticulado, inexorable, determinante. El poema tiene que dilucidar el problema del hombre atrapado en el proceso mecánico. En forma sintética y generalizadora muestra la lucha entre la voz humana y un mundo amenazante, invasor y destructor a cuyo ritmo sonoro es imposible escapar.

Tristán Tzara, Marcel Janco y otros exploraron el poema simultáneo y Bruitista como *El almirante busca una casa para alquilar*. Donde todos los participantes silban, cantan hablan y hacen ruido. Los sonidos primitivos, los llamados *Poemas Negros* eran "traducciones" de cantos africanos y de Oceanía que "encontraba". Tzara, Huelsenbeck habían experimentado con los ritmos de la música negra, utilizaban el tam-tam para acompañar las proclamas de Tzara, Ball tocaba el piano y con las máscaras de Janco creaban un espectáculo primitivo que podríamos considerar el lenguaje primigenio de la nueva poesía.

⁵⁵ La poesía lógica está compuesta de letras, no hay ningún contenido, por si misma no poseen cualidades sonoras, pero ofrecen posibilidades de sonidos que pueden ser interpretadas por el recitante: Ritcher *Historia del dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

⁵⁶ Mail Art, [en línea]. Poesía fonética y sonora (vanguardias históricas de siglo XX) [Consulta: 16 de julio 2005]. Disponible en web: <<http://www.merzmail.net/fonetica.htm>>.

Kurt crea su propia corriente a la que denominó Merz⁵⁷, palabra a la que le dio un significado tan amplio que integró las diferentes artes y revolucionó las disciplinas que desarrollaba: la obra de arte total. Su frase *todo el material percibido por el ojo es apropiado para el arte* se puede adaptar a su forma de concebir la poesía *“todos los sonidos que se encuentren son aptos para la poesía”*⁵⁸. La poesía Merz es el resumen analógico de la pintura Merz, desde frases enteras encontradas en los periódicos, carteles, conversaciones oídas en el tranvía, todo puede ser usado, o manipulado.

Kurt (Fig.1.0.18) incorporaba a su obra objetos de desecho (objetos rotos, basura, colillas) actuando dichos materiales como un simbolismo de la ruina de la guerra, porque, a diferencia de otros dadaístas. Kurt realizaba su trabajo con la esperanza de despertar los aspectos positivos del ser humano. Su deseo era crear un nuevo mundo, un nuevo ser humano. Y era a partir de esos pedazos de realidad, de basura como trata de hacer arte abstracto. Rompe todas las reglas con la idea de *empezar de nuevo*. Dentro de la poesía es en Ursonate⁵⁹ o sonata en sonidos primitivos, donde se hace visible este propósito y fue una gran aportación a la poesía fonética. Kurt Schwitters expone cómo han de ser pronunciadas las consonantes y asonantes. En su composición se distinguen los ritmos fuertes de los débiles y de los ruidosos, la combinación de las letras hace que se diferencie un ritmo militar de otro tembloroso y dulce o de otro largo y metálico desprovisto de sentimientos. En su manifiesto *La poesía consecuente*, Kurt afirma: *No es la palabra el material de la poesía, sino la letra... las letras no son conceptos, las letras no tienen sonido, solo tienen un potencial sonoro que el rapsoda actualizará de uno u otro modo. La poesía consecuente valora las letras y sus agrupaciones en el contraste resultante de su oposición*⁶⁰.

⁵⁷ Según Isabel Schulz, presidenta de la Fundación Kurt Schwitters, el término Merz surgió cuando el artista realizaba uno de sus collages y extrajo esa sílaba de un recorte de prensa donde aparecía el nombre Commerz Bank (Banca de Comercio Alemana) y tomó dicha sílaba para nombrar este concepto.

⁵⁸ Pere Sousa, *Calidoscopio*, op.cit.

⁵⁹ Ursonate, surgió a través de la repetición del poema cartel de Hausmann "fmsbw", en sus primeros recitales lo llamó "Retrato de Raoul Hausmann", repitiéndolo hasta cincuenta veces. Fue construida en una forma clásica y matemática.

⁶⁰ José Luis Campal, *De la Poesía Fonética a la Poesía Sonora; (vanguardias históricas de siglo XX)* [en

También Hausman investigó en la poesía fonética. Sus poemas se basaban directa y exclusivamente en las letras. El letrismo estaba situado en los límites de la poesía visual y sonora, cuya característica más importante era la “hipergrafía”⁶¹. Las transcripciones sonoras se basaban en ruidos humanos elementales; la aspiración, el chasquido de los dedos, las palmadas, en resumen, un lenguaje



(Fig. 1.0.20) Marquês de Sade. Man Ray

anterior a las palabras. Hausmann llamó poemas optofonéticos a los contruidos a base de letras combinadas topográficamente más o menos gruesas o delgadas, grandes o pequeñas, sería la poesía puramente abstracta, la letra sería un signo visual y acústico. En el poema *Kpèrioum* las letras fueron dibujadas a mano en medidas variadas para indicar cómo deberían sonar.

Para Hausmann el poema era una acción de asociaciones respiratorias y auditivas inseparables, ligadas al desarrollo del tiempo, creaban palabras nuevas, sonidos y sobre todo onomatopeyas musicalmente arreglada: *El poema surge de la mirada y del oído interiores del poeta por el poder material de los sonidos, de los ruidos y de la forma tonal, anclada en el gesto mismo del lenguaje*. A lo largo de su trayectoria artística destacó tanto las estructuras visuales como auditivas. En sus collages, fotomontajes y dibujos no solo encontramos letras dispersas a lo largo de la pieza, sino también fragmentos de sus poemas fonéticos; es como si Hausmann intentara hacernos "oír" sus obras a través de nuestros ojos y "verlas" a través de nuestros oídos (Fig. 1.0.19).

Los Ready-Made de Duchamp sientan los precedentes de los poemas-objetos,

línea] Merz Mail [Consulta: 16 de julio 2005]. Disponible en Web: <http://www.merzmail.net/fonetica.htm>>.

⁶¹ La hipergrafía era una profundización en la letra y el signo, y a nivel sonoro entre la grafía y el sonido, partía de las partículas más elementales; el punto, la línea, la superficie. Después pasó a las cifras, los símbolos, las letras, las notas musicales, etc.

poemas tridimensionales que forma parte de la escultura y aunque se vea fotografiado en una página sigue siendo poema-objeto porque la fotografía es testimonio o reproducción de la obra, pero no la obra en sí misma. Un objeto en un espacio es una escultura.

Duchamp, para sus Ready-Made, escoge objetos que pasan desapercibidos pero al aislarlos en un espacio consiguen llamar la atención y ser analizados más detenidamente, (1913) *Rueda de bicicleta*, (1914) *Portabotellas*, (1917) *Fountain*. Una forma de educar al público acerca de la importancia de las cosas que vemos más triviales, para que no se banalicen. La provocación del dadaísmo aunque pueda parecer carente de finalidad tiene como meta conseguir una concienciación de los espectadores.

Versos que recogen aquel tiempo innombrable con todos sus desgarrs, sus comodidades malignas y locas, con todo su ruido y su sordo estrépito en una poesía abstracta, donde trata de obtener lo que intenta el pintor dadaísta de una manera más rigurosa. Así lo expone Hülsebeck en el siguiente poema:

*Lentamente abrió la masa de edificios el centro de su cuerpo. / Entonces gritaron las gargantas hinchadas de las iglesias a las profundidades sobre ellas. / Entonces se persiguieron como perros los colores de todas las tierras jamás vistas. / Todos los sonidos jamás oídos se precipitaron al centro rechinando. / Se hicieron trizas los colores y sonidos como cristal y cemento/ y blandas gotas oscuras se desplomaron pesadamente...*⁶²

En la obra de Man Ray⁶³ *Marqués de Sade* (Fig.1.0.20), se puede observar ese pesimismo y desafío que pretendía el movimiento Dadá a efectos de llamar la

⁶² Poema leído por Hülsebeck en una de las sesiones del café Voltaire acompañado de bombo, de bramidos, silbidos y risa que se recoge en la obra de Hugo Ball, *Romanticidades: La imagen y la palabra*, dónde se recogían en un diario las actividades que se realizaban en el citado café, albergando el espíritu de aquella época azotada por guerras.

José Antonio Sarmiento, [en línea] *Arte sonoro*. Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, (consulta: 15 de Junio 2012). Disponible en Web: <http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html>

⁶³ Man Ray. Pintor y fotógrafo estadounidense, figura destacada en la vanguardia artística del París de la década de 1920, estudió en la Academia Nacional de Diseño de Nueva York. Junto a Marcel Duchamp, participó en la creación del grupo Dadá de Nueva York, en 1917. Bajo la influencia de Duchamp, comenzó a trabajar con materiales y técnicas nuevas, como por ejemplo, pintar con aerógrafo sobre cristal y otras superficies. Sus ready-mades, como *Regalo*, una plancha con tachuelas salientes desde su base, están realizados a partir de objetos cotidianos fabricados en

atención al público y motivar la reflexión. Para ello se sirvió del controvertido Marqués de Sade en piedra y el episodio de la toma de la Bastilla en llamas, cuya caída en manos de los revolucionarios parisinos supuso simbólicamente el fin del Antiguo Régimen y símbolo del despotismo de la monarquía francesa que provocó un auténtico seísmo social tanto en Francia como en el resto de Europa. Esta obra fue realizada en 1938, un año más tarde comenzó la II Guerra Mundial.

La teoría de la relatividad de Einstein, el automóvil, el telégrafo, el avión y otros descubrimientos dieron al tiempo una nueva dimensión que requería de percepciones mucho más aceleradas. Esto, junto a las revelaciones en las ciencias humanísticas como el psicoanálisis de Freud, hizo que el hombre comenzara a pensar de una forma más abstracta. Es en este marco histórico dónde irrumpe el futurismo⁶⁴. Con la expresión de Marinetti *“las palabras en libertad”* la poesía irá al encuentro de las nuevas realidades, por la imaginación y por la invención de palabras para poder expresar la vida contemporánea cuyo símbolo es la máquina y a su poder de transformación. Así en la poesía las palabras ocupan el lugar de lo que nombra como si fueran cosas: el lenguaje se objetiviza como si fuera un medio plástico.

serie. Promovió el arte cinético, obras de arte con piezas móviles. Desarrolló los rayogramas, (imágenes abstractas realizadas mediante la colocación de objetos sobre superficies sensibles a la luz) y también, la técnica de solarización, que invierte los márgenes de luz y sombra de la fotografía.

⁶⁴ El futurismo, surge en Italia en el primer decenio del siglo XX. ensalza la vida contemporánea, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. El futurismo se caracterizó por el intento de captar la sensación de movimiento. Para ello superpuso acciones consecutivas, una especie de fotografía estroboscópica o una serie de fotografías tomadas a gran velocidad e impresas en un solo plano. Las nuevas teorías se aplicaron también a la pintura, la música, a la escultura (se afirmaba que la escultura debe convertir el infinito plástico aparente y el infinito plástico interior), al teatro, (concisión, reduciendo las escenas al tiempo fulminante de pocos segundos). En el ámbito literario, el futurismo italiano tuvo sus mejores exponentes, además de en Marinetti, en A. Palazzeschi, C. Govoni y A. Soffici; pero los resultados más importantes del movimiento se alcanzaron, en el campo de las artes figurativas, con la introducción de un nuevo sentido del espacio que tuvo consecuencias importantes en el cubismo, dadaísmo, surrealismo.

Sus líneas generales eran: Desprecio de lo imitativo, exaltación de la originalidad, intento de expresar las estructuras del movimiento: tiempo, velocidad, energía, fuerza, etc., en el fondo trata de plasmar el mundo moderno y nuevo de las ciudades y los automóviles, su bullicio y dinamismo. Representación plástica del dinamismo y del movimiento basada en el “simultaneísmo”: multiplicación de las posiciones de un mismo cuerpo; plasmación de las líneas de fuerza; intensificación de la acción mediante la repetición y la yuxtaposición del anverso y del reverso de la figura; creación de ritmos mediante formas y colores; temática figurativa: máquinas, deportes, guerra, vehículos en movimiento, etc.; color refulgente, tanto plano como modulado, también transparencias, al principio el color fue aplicado de manera divisionista, con pincelada fragmentada.

La máquina, el deseo de captar la sensación de movimiento, se transmite a las diferentes artes. En la literatura Marinetti en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*⁶⁵, propone “Las palabras en libertad” palabras sueltas, sin orden, pueden ser interpretadas en su intencionalidad ayudada por la analogía o los mecanismos psíquicos de intuición y sugestión. La velocidad se transmite a las letras, hay prisa: basta con utilizar el infinitivo. Hay mucha prisa: no hay que detenerse en puntos ni comas; hay que resumir. Por tanto, se suprimirán los adjetivos. No había que sentirse atado por la lengua común. Los futuristas rusos inventaron el concepto “zaum”, Alexéi Jruchenyj en su manifiesto *La declaración de la palabra* afirmaba que la lengua común esclavizaba y la nueva “zaum” hacía libres. Esta lengua más conceptual que real y vacía de un sentido racional, mostraba las posibilidades de un lenguaje “transmental” vacío de racionalidad. Se trataba de una lengua conceptual que huía de la sintaxis y de los signos de puntuación, por medio de una sucesión continua de sustantivos que producían una sucesión continua de imágenes y que pretendía llevar el lenguaje hasta la onomatopeya o el ruido. Éste último término se materializó en el Arte del Ruido inventado por Luigi Russolo, uno de los aportes fundamentales del futurismo a la música moderna.

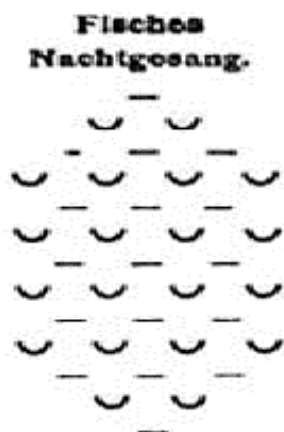
⁶⁵ En el mismo se establece :

Es menester destruir la sintaxis disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen. Los verbos deben usarse en infinitivo, para que se adapten elásticamente al sustantivo y no queden sometidos al yo del escritor que observa o imagina. El infinitivo del verbo puede dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que percibe. Se debe abolir el adjetivo, para que el sustantivo desnudo guarde su color esencial. El adjetivo teniendo en sí mismo el carácter alusivo, es incompatible con nuestra visión dinámica, puesto que presupone una pausa y una meditación.

Abolir también la puntuación. Al haberse suprimido los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por sí mismo, sin las pausas absurdas de los puntos y las comas. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: + > < - : =, y signos musicales. No existen categorías de imágenes, nobles o groseras o vulgares, excéntricas o naturales. La intuición que las percibe carece de preferencias y partidismos. El estilo analógico es el dueño absoluto de toda la materia y de su intensa vida. Destruir en la literatura el "yo", o sea, toda la psicología. El hombre completamente averiado por la biblioteca y el museo, sometido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por consiguiente debemos abolirlo de la literatura y finalmente sustituirlo por la materia, de la que se debe captar la esencia a golpes de intuición, cosa que jamás podrán hacer los físicos ni los químicos".

Manifiesto técnico de la literatura futurista Milán, 11 de marzo de 1921

Marinetti a través de su manifiesto *La declamación dinámica y sinóptica* fijó las bases de la declamación futurista en oposición a la simbolista, el poema debe salir de la página y ser recitado con la voz y el rostro deshumanizado, pudiéndose acompañar de diferentes instrumentos, como martillos, timbales, maderas, o declamaciones simultaneas con otras declamaciones. Se produce una tensión entre



(Fig.1.0.21) Christian Morgenstern
La canción nocturna del pez

lo verbal y lo visual, lo simbólico y lo icónico. Se pretende romper también no sólo con la orientación de la lectura de izquierda a derecha, que se piensa que es en realidad una representación arbitraria de la cadena secuencial del lenguaje hablado, sino también con la página bidimensional, también leída de izquierda a derecha y de arriba a abajo. El texto se dispone libremente en el espacio bidimensional.

Con Marinetti el texto definitivamente se libera, sobrepasando sus funciones semánticas y se hace visual, se convierte en su propia imagen. El artista construye su página como un cuadro donde la palabra, de modo instantáneo debe de ser entendida; y para ello utiliza caracteres diferentes, recurre al collage y el texto se convierte en imagen, y la imagen se empieza a convertir en texto. La letra impresa empieza a nombrar el mundo artificial que se estaba creando, se extiende por los objetos y por las calles ayudando a comprender el nuevo entorno artificial. El alfabeto se queda pequeño para tanto significado y toda clase de signos icónicos empiezan a utilizarse de la misma forma que la tipografía.

En las declaraciones poéticas de los futuristas la palabra imagen pasó a ser una especie de síntesis de poesía y pintura a la que aspiraban los vanguardistas rusos. Marinetti escribe en 1919:

Mi revolución está dirigida en contra de lo que se llama armonía tipográfica de la página que está en contra del flujo y reflujo del estilo que se despliega en ella. Emplearemos distintos colores 20 caracteres diferentes si hace falta. Por ejemplo: Itálicas para una serie de sensaciones semejantes y rápidas, gruesos para las onomatopeyas. Para

*liberar las palabras hace falta reconstruir la sintaxis y suprimir la puntuación. Las palabras se entrecruzan en el espacio en blanco, al igual que en una composición musical. La letra no es un medio, sino un fin en sí misma: los que llegan a esta conclusión no pueden conformarse con las letras predefinidas de fábrica. Para dotar el arte verbal de una libertad plena utilizamos palabras arbitrarias; así nos liberamos del contenido para estudiar el color, la música de la palabra, los sonidos, las sílabas*⁶⁶.

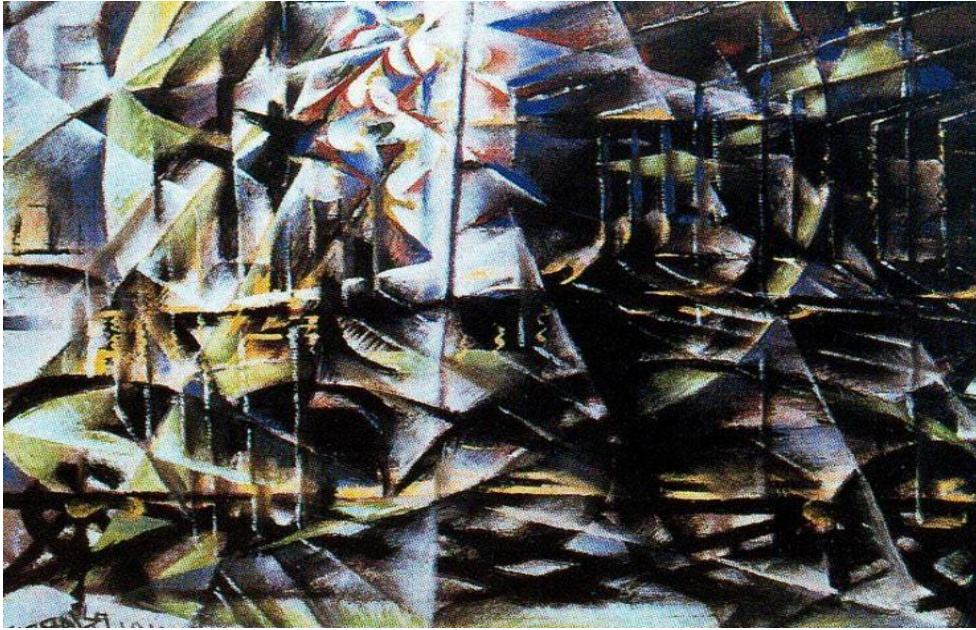
En el contexto revolucionario de 1917 la vanguardia constructivista recupera lo que había sido la tarea del arte de todos los tiempos: construir. Bajo este espíritu de experimentación, los artistas comenzaron a experimentar con el lenguaje para crear nuevas formas de expresión, extrayéndolas de su contexto tradicional. Se llegó incluso a explorar la identidad gráfica de las letras en busca de nuevos significados. La forma poética abstracta, reconstruida y revitalizada resultante de este proceso es el "zaum" que significa "más allá" o "fuera de la razón". Lo que pretendía el futurismo es acabar con la imagen del poeta romántico y soso y contraponer una acción dinámica y un espectáculo visual y fonético. En el arte incluso hay un intento de suprimir el lenguaje y convertirlo en imagen. *La canción nocturna del pez* (1905) de Christian Morgenstern (Fig. 1.0.20), compuesto de signos métricos y el "Poema Fónico mudo" de Man Ray (1924), son un claro ejemplo de esta aproximación⁶⁷.

El dinamismo futurista, se manifiesta también en las artes plásticas. Las imágenes se distorsionan o diluyen en la confusión de planos, sólo la sensación que transmite en su vorágine será suficiente para captar las imágenes que proyectan. En la obra de Balla *Velocidad abstracta*, el coche ha pasado y se recoge la impresión de luz y velocidad. Cuando el objeto se mueve a gran velocidad, todo lo demás se mueve. El coche se precipita y penetra, al pasar, en todo lo demás; revienta los

⁶⁶ Filippo Marinetti, *Destrucción de la sintaxis* [en línea]. El poder de la palabra. Disponible en Web: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3089>

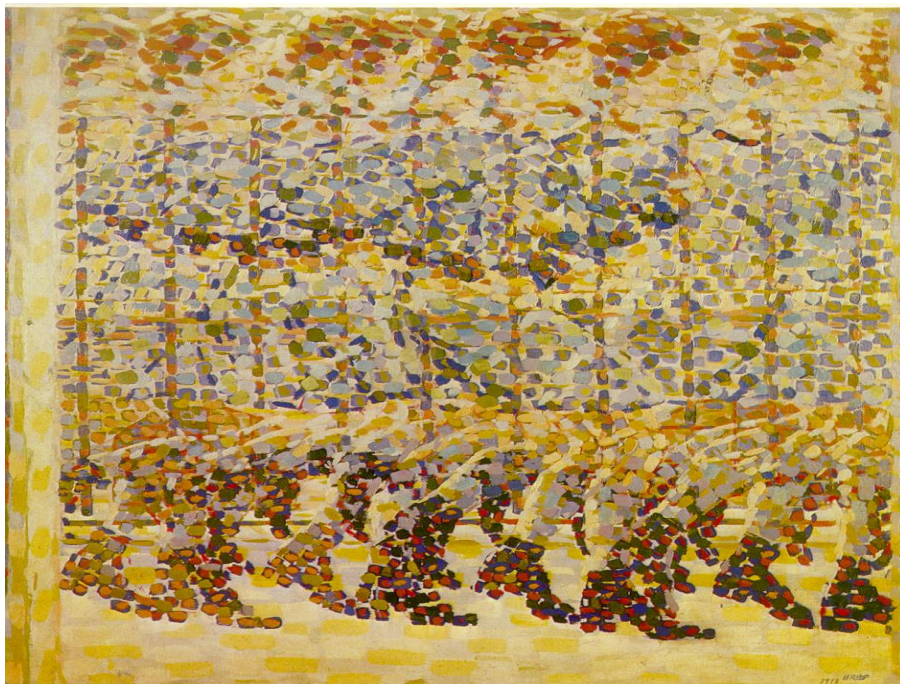
⁶⁷ Pere Sousa, (En línea), *Poesía Fonética (las vanguardias históricas)*. [Consulta 10 de Marzo 2008]. Disponible en Web: http://vorticeargentina.com.ar/poesia_visual/escritos/poesia_fonetica_vanguardias_historicas.htm
l

átomos de luz y deja a su paso un estremecimiento (Fig.1.0.22).



(Fig. 1 0.22) Balla .*Velocidad de automóvil*

Planos fragmentados con el deseo de transmitir la sensación de movimiento, con ello intentan plasmar el dinamismo entendido como la desmaterialización que sufren los objetos y el espacio en el momento de producirse la acción, los futuristas intentan reproducir en sus telas la suma de instantes que constituyen la acción.



(Fig. 1. 0.23) Giacomo Balla *Niña corriendo en un balcón.*

Una de las aportaciones del futurismo fue el “*simultaneísmo*” (Fig.1.0.23), un procedimiento para situar visualmente juntas en una pintura cosas que suceden al mismo tiempo: sonido, luz y movimiento. Para expresar el movimiento repetían la misma imagen a modo de secuencia fílmica. También ello de alguna manera se intentaba con la poesía. Los caligramas pretendían a la vez contar mediante la imagen que formaban sus versos el contenido de ellos para que de un golpe de vista se entendiera el significado de los versos apenas sin necesidad de leerlos (Fig.1.0.24).



(Fig. 1.0.25) Guillaume Apollinaire *Il Pleut*

Son célebres los “ideogramas” de Guillaume Apollinaire en los que la tipografía servía para dibujar objetos con el texto mismo del poema, en un intento de aproximarse al cubismo y como expresión del afán vanguardista de romper las distinciones de géneros y artes. Esta técnica hoy en día es denominada bajo el nombre de “poesía visual”, como un todo referido a la poesía o una base desde la cual se realiza esta taxonomía de las diferentes expresiones como la caligramática. Pero por otra parte se puede observar como Apollinaire con sus caligramas transgrede la página occidental, en ellos representa la imagen del discurso dibujándola con sus propias palabras. Foulcaut decía que el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar, figurar y decir; reproducir y articular, imitar y significar, mirar y leer.



(Fig. 1.0.24) Guillaume Apollinaire. *La paloma apunhalada*

El verso libre de Apollinaire prescinde de toda puntuación y dispone las palabras en configuraciones pictóricas la más conocido es *Il Pleut*, (Fig.1.0.25)

donde distribuye verticalmente las letras como si se tratase de gotas de lluvia.

Los antecedentes de los caligramas⁶⁸ puede que estén en los denominados “Carmina figurata”, poemas de figuras que existen desde el inicio de la tradición poética Occidental, en la antigua Grecia y en la baja Edad Media. Primitivas formas de composición del texto dibujando perfiles de copas, columnas etc., más entendidas como juego y que han llegado a nosotros de la Grecia antigua a través de textos medievales. Sin embargo estos textos carecían conceptualmente del sentido rupturista de los vinculados al texto. El Caligrama actual tiene formas delimitadas, juega con tamaños, con las direcciones, tipos, variaciones texturas, uso de diversas herramientas de escritura permiten el juego plástico visual. Es Guillaume Apollinaire el que difunde este tipo de poesía visual⁶⁹ en Europa a principios del siglo XX, con él intentaba romper los rígidos límites que separaban unas artes de las otras: con las palabras estaba haciendo pintura, consiguiendo que la pintura “hablase” a través de palabras.

La importancia del poema objeto es una prueba evidente del paralelismo que existe entre la escritura y la imagen, nos llega del llamado poema objeto donde la imagen y la poesía se funde. André Breton definió el poema objeto como una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca⁷⁰. Octavio Paz lo calificó como criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual, y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla al mismo tiempo que se lee. Tal vez fuera la invención más atrevida de Breton y la más significativa de la poesía moderna: combinación de textos, palabras escritas con objetos encontrados. Los

⁶⁸ Caligrama proviene de la palabra griega *kalós* que significa bella y *gramma* griego letra, literalmente caligrama significaría “letra bella”. Los autores a los que se le adjudican los primeros son Simmias el Rodio y a Teócrito (S. IV a.C.). El origen de este tipo de poesía tiene raíz religiosa ya que viene de ofrendas sobre los que se inscribían el nombre del donante y la ocasión de la donación, en líneas o versos y así los textos tomaban la forma del objeto ofrecido.

⁶⁹ También Lewis Carroll podría sentar un precedente ya que en su obra *Alicia en el País de las Maravillas* concretamente en el capítulo III bajo el título “Una carrera de comité y un cuento largo con cola” hace uso del poema visual.

⁷⁰ André Breton “*Entretiens*”. *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral Editores, 1970, p. 166.

objetos son metáforas que nombran solamente un aspecto: la imagen. La metáfora y su significación se juntan, pero no se tocan. El lenguaje poético profundiza en la intuición de objetos y desnuda las imágenes para despertar la fantasía⁷¹.

En las obras de Apollinaire, Leger Breton, no sabemos si son los dibujos los que ilustran el poema, o el poema al dibujo; en realidad se trata de fundir ambos códigos, confraternizando así las artes. Apollinaire, compone con las letras de sus caligramas cabezas de caballo, pipas, corbatas, relojes, gotas de agua y de esta forma funde la letra en la imagen y transforma el acto de leer en el acto de mirar; el emblema y el poema-objeto se ofrecen a la vista como enigmas visuales: descifrarlos exige leerlos, es decir, convertir la imagen en signo. Su sintaxis es otra y está hecha de choques, disyunciones, lagunas y saltos sobre el vacío. Pero lo que se pierde en inteligibilidad se gana en poder de sorpresa e invención. A veces el choque entre la imagen y el texto escrito se resuelve en opacidad; otras en fuego de artificio; otras en breve llamarada. Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Son cosas mudas que hablan. Verlas es oírlas. Formulan adivinanzas, enigmas que se entreabren y dejan escapar, revelaciones instantáneas⁷². Y es que como nos cuenta Valerio Bozal, *...sin dejar de ser lenguaje, el poema se escapa al mundo de los objetos (...) Al igual que sucede con los poemas, ahora en sentido inverso, en los objetos, las imágenes desbordan el marco de lo que debe ser contemplado y se incorporan al de lo que debe ser leído o pensado, es decir, al marco del lenguaje*⁷³.

El poema-objeto, son esculturas moldeadas, apenas modificadas, mitad escritura, mitad pintura, mitad escultura, mitad imagen: una especie de centauro mitológico. No se limita sólo a lo verbal y, en este sentido, representa una ruptura, un desafío que provoca alteraciones cruciales en los códigos de emisión y

⁷¹ Luis Xavier López Farjeat. "Bretón, Bataille y Paz: Dialéctica del espejismo surrealista". *Revista Acta Académica*, Universidad Autónoma de Centro América. Número 20. 1997.

⁷² Octavio Paz. *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal, Poemas mudos y objetos parlantes: André Bretón*, México, Ed. FCE, 1993.

⁷³ Valeriano Bozal: *"Arte del siglo XX en España"*. Editorial Espasa Calpe. S.A. Madrid. 1995. pp. 230-233. Tomo II.

recepción del poema. Se caracteriza por su necesaria independencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla. En él tratamos de encontrar una imagen que se puede leer desde la creatividad sensible. El lector visual que es un creador activo en su lectura o en su manera de mirar, no sólo se limita a encontrar la belleza simbólica y metafórica del objeto intervenido, sino que a su vez participa con su sensibilidad al darle una lectura inusitada a dicho objeto; el cual, por otra parte, pierde sus contornos reales y cotidianos para devenir en una propuesta estética renovada, en un mensaje que desarticula el discurso.

Paul Valery, por otra parte, trata el tema sobre sobre la interpretación iconográfica de la imagen del texto y de la página como un nuevo lenguaje total:

Junto a la lectura y al margen de ella existe y subsiste el aspecto de conjunto de todo escrito. Las páginas son imágenes. Una página da una impresión total, presenta un bloque o un sistema de bloques y estratos, negros y blancos, una mancha de figura e intensidad más o menos afortunadas. El texto visto y el texto leído son dos cosas completamente distintas puesto que la atención prestada al uno excluye prestarla al otro.

Valery emplea el término Arte, no solo para referirse al arte del escritor, sino también a la forma como es presentado lo escrito. La página es también un lienzo encuadrado que cobra sentido en su conjunto relacionado con el resto. Puede decirse que a través de él cobran mayor difusión las palabras del maestro...*que las imágenes hablen y que las palabras sean imágenes*⁷⁴.

Con estas primeras experimentaciones nacidas de los escritores, la palabra y su lectura han ampliado los límites que tenían asignado en su origen y evolución. Por otro lado la imagen ya no estará anclada a un texto, es por sí misma un elemento protagonista de la comunicación visual, que materializa las ideas. El artista ahora se enfrenta a estos dos nuevos lenguajes, con sintaxis propias y con grandes posibilidades de creación. Estas iniciativas han sido útiles pues han permitido explorar las posibilidades literarias de las imágenes, su narratividad y la ambigüedad, establecer un dialogo con el espectador-lector más íntimo y pausado. La lectura es un placer individual en el que el propio receptor es protagonista al

⁷⁴ Paul Valery, *Piezas sobre arte. "las virtudes de un libro"*, Madrid, Ed. Visor, 1999. pp. 95-99.

establecer sus recorridos, evocar sensaciones táctiles, visuales ante todo y potenciar una relación mucho más privada y directa con la obra.

Se crea, por tanto, una nueva escritura donde el lector se conduce por impactos visuales. El diseño de la letra, su distribución, los blancos que se escapan entre líneas, ya no se lee únicamente el texto, también se ve la imagen del mismo. Esta lectura comprenderá también el espacio de la página, la rígida distribución horizontal vertical de las cajas de texto comienzan a desintegrarse, la linealidad del mismo se cuestiona y el componente icónico se aporta a veces dibujando imágenes, otras a través de composiciones de gran dinamismo. En este contexto vuelve a cobrar total sentido la máxima horaciana "*Ut pictura poesis*", el principal precursor de los cambios en la página como obra artística será Mallarmé que en su obra *Una tirada de dados nunca abolirá el azar*, revoluciona la página. En ella explora todas las posibilidades del lenguaje, desde la destrucción de la sintaxis, lo que le permite concebir el texto como una imagen que dará lugar a una concepción nueva de la página tipográficamente pictórica. Para Mallarmé el texto situado en una página o en otro espacio importa tanto como el contenido del poema. El espacio blanco permite respirar al texto y lo convierte también en protagonista. Una de las primeras manifestaciones de la convivencia de imágenes y texto es el que realiza Mallarmé con el pintor Manet *L'après midi d'une faune*, dónde se combinan papeles del siglo XVIII, con dibujos casi transparentes en los que emplea heliograbados, aguafuertes, y aguatinas, cordones rosas y negros como salva páginas, fieltro del Japón y en el que el texto comienza a perder la gravedad que lo ata a la línea horizontal, dotándose el conjunto de un efecto de lujo.

Lissitzky fue el defensor del este movimiento de la nueva objetividad, de la metodología científica aplicada a la obra: La topografía y la tipografía será el manifiesto que da cuerpo a la esencia de esta nueva forma comunicativa: el manifiesto declara la primacía formal de la letra, la continuidad secuencial de las páginas de un libro y la importancia ante todo de la transmisión de un contenido y así entre sus declaraciones dice: *las palabras sobre una página impresa se aprenden mirando, no escuchando*⁷⁵. Concibe sus creaciones bajo una unidad óptica y acústica

⁷⁵ Paul Valéry, *Varietés*, París 1935, Ed. Gallimard, p. 250.

permitiendo al lector una conversación visual, de innovadoras composiciones tipográficas, formas abstractas y códigos de color.

En la transición entre el futurismo y cubismo Ardengo Soffici postula en sus *Primi Principi di un estetica futurista* (1.920) que el lenguaje artístico se estaba convirtiendo en un argot cuya comprensión no se requerían indicaciones demasiados complejas; por consiguiente, los modos del artista podían ser cada vez más concisos y podían asumir un carácter más abstracto hasta el punto de convertirse en una grafía convencional. El artista y el público ya no encontrarían su satisfacción en la elaboración de una representación detallada de la realidad lírica, sino en el signo mismo que la simboliza. Por tanto unos pocos colores y líneas en la pintura, unas pocas formas y volúmenes en la arquitectura y unas pocas palabras en la poesía, unas pocas notas en la música bastarían para sugerir por medio de amplias repercusiones, infinitos ecos, analogías remotas, un mundo de belleza. El encuentro de dos colores en una superficie, una sola palabra en una página serían capaces de producir un goce inefable. Previó el destino final del arte: la abolición del arte mismo a través de un refinamiento supremo de la sensibilidad.

Dónde más se aproxima el arte de la narrativa al arte abstracto es en las novelas de Henry Green. Este autor aplica a la prosa una técnica esencialmente poética abundantemente ilustrada en Hopkins Auden: por ejemplo la concentración en unos pocos rasgos significativos, la abolición del artículo, el lenguaje telegráfico. Ya los títulos de sus novelas son modelos de concisión: *Living, Party Going, Nothing, Concluding*. Este pasaje de *Living*, por ejemplo, puede recordarnos a Chagall: *Aquí paloma se volvió rápidamente elevándose en espirales, gris, cuando reloj en la torre de la iglesia tocó el cuarto y la paloma fue cayendo desde ese ruido en diagonal desde donde la iglesia estaba edificada y aquel hombre apoyado sobre su pala*⁷⁶.

La atmósfera misma de las novelas de Green, la sustitución de la intriga en el sentido normal de la palabra por un sutilísimo arabesco de conversaciones y episodios inconclusos, el aplanamiento de los rasgos personales de los personajes para que puedan modelarse en función de ese arabesco y resulte casi imposible separarlos de ese modelo, la colocación de la historia casi fuera del tiempo y del

⁷⁶ Mario Praz, *Mnmosyne el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, op. cit., p. 209.

espacio (por ejemplo en *Concluding*) y en algunos casos (por ejemplo, en *Nothing*) la ausencia casi total de pasajes descriptivos. Son rasgos que contribuyen a crear la sensación de que nos encontramos ante cuadros abstractos que como sabemos solo enfatiza los aspectos cromáticos formales y estructurales acentuando su fuerza expresiva sin imitar modelos o formas naturales.

Las novelas de Henry Green parecen pertenecer a las de entretenimiento, que todo lo traducen en sutilezas y elegancia, típica de toda la etapa manierista en la historia de la literatura y del arte. La finalidad del arte tal como lo define Green en la cita de *Pack My Bag* (1940) se aproxima a la que describe Soffici en su *Principi di una estética futurista*. Dice Green:

La prosa no es tan veloz como la poesía, sino que va tejiendo una red cada vez más compleja de insinuaciones que llegan más lejos de lo que son capaces los nombres sin embargo compartidos La prosa debería ser una prolongada intimidad entre extraños que no apelara directamente a lo que ambos pudiesen haber conocido. Debería apelar gradualmente a sentimientos no expresados. Debería acabar sacando lágrimas de piedra⁷⁷.

Esta búsqueda del mayor enrarecimiento posible del estilo coincide con el objeto del arte abstracto. Hay personas a las que una forma geométrica de Mondrian o Malevich puede conmover intensamente: el propio Platón reconoció ya el hechizo de las figuras geométricas.

En el arte abstracto encontró Rainer M. Rilke la solución del problema que requería toda atención: el de la relación entre los sentidos y el espíritu, entre lo externo y lo interno. Herman Meyer, que ha estudiado la afinidad entre Rilke y Klee, ha establecido un paralelo entre el arte abstracto de Klee y el lenguaje simbólico que Rilke utiliza en sus *Elegías de Duino*. El símbolo no se desarrolla a partir de elementos tomados de la realidad, sino que constituyen un mensaje cifrado. Tales son por ejemplo, en la décima elegía, las figuras de las estrellas usadas como signos; en ellas hay una analogía muy estrecha respecto del enigmático lenguaje cifrado de Klee.

⁷⁷*Ibíd*, p. 206.

Los cambios de perspectiva que se dan en las vanguardias y más concretamente en el surrealismo fue detectado por Ortega y Gasset, quien dio a entender que curiosamente alterando la jerarquía o el orden de las cosas se puede llegar a deshumanizar y hacer arte donde aparezca en primer plano los mínimos sucesos de la vida. Ejemplos de cómo al extremar el realismo atendiendo a lo microscópico de la vida, se consigue superarlo, lo tenemos en Gomez de la Serna o Joyce. En *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset llama la atención sobre el cambio de perspectiva que se opera sobre los artistas modernos:

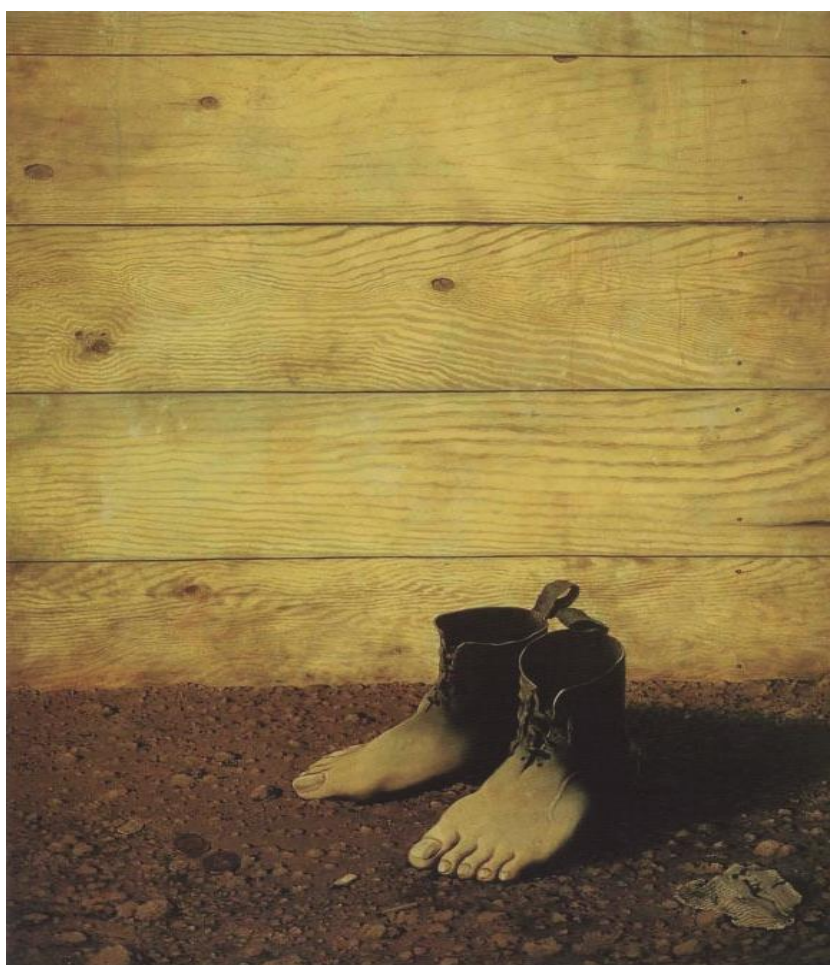
*Desde el punto de vista humano las cosas tienen un orden, una jerarquía determinada (unas cosa parecen más importantes que otras que son insignificantes), para satisfacer el ansia de deshumanizar no hace falta alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezca en primer plano los mínimos sucesos de la vida....*⁷⁸

En muchos escritores modernos no debe soslayarse la influencia de Freud sobre estos desarrollos. En ciertos artistas existe esa atención hipnótica por las pequeñeces exageradamente agrandadas que encontramos en Salvador Dalí. El método crítico que William Empson expuso en *Seven types of Ambiguity*, hace referencia a que la exploración de todos los significados posibles de las palabras, permite contemplar extraños panoramas a través de las páginas de un clásico, infundiendo a esas palabras una tensión o una ironía que no se distingue demasiado de un efecto surrealista. Por ejemplo cuando Dalí combina las figuras femeninas ataviadas a la usanza del Siglo XVII Holandés para formar juntas la cabeza de Voltaire, argucia óptica muy común a finales del siglo XIX. Cuando Empson señala que la práctica de buscar ambigüedades conduce rápidamente a las alucinaciones parece estar describiendo el proceso mismo de la inspiración surrealista tal como Roussel lo escribe en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, (Roussel tomaba dos palabras de sonidos similares y las combinaba con otras, tomadas en dos sentidos diferentes: de ese modo, obtenía dos oraciones casi idénticas en el plano sonoro, pero muy distintas en cuanto al significado, entre los extremos que le proporcionaban esas dos oraciones tramaba un cuento).

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 194.

Es en la narrativa donde podemos mejor encontrar ese paralelismo de la técnica surrealista. La obra de Samson *The Body*, ofrece una serie de ilustraciones de experiencias que constituyen contrapartidas verbales de la técnica de Dalí o Max Ernst. Consideremos la siguiente escena, extrañamente parecida a una alucinación como las que podemos ver en los cuadros de Max Ernst: *Pero en aquella casa había otra figura, de pronto la vi a través de las puertas. Busqué con la mirada aquella figura. Un segundo antes había tenido la sensación de haberla visto. Después volví a atraparla; el parabrisas apoyado contra el reloj de sol reflejaba la figura inmóvil de un hombre.*

Otro pasaje ilustra la atención de Samson por las pequeñeces: *...mis ojos se posaron sobre mis botas pero de pronto cobré conciencia de mi cuerpo vivo. Dentro de las negras botas había pies y dedos* (Fig. 1.0.26). Si bien esta imagen podría estar inspirada o ilustraría las palabras de la novela *The body*, esta misma imagen puede



(Fig. 1.0.27) René Magritte, *El modelo rojo*

sugerir otras relaciones o inspirar ideas distintas, por una parte por su relación con el texto, a la vez también por ella misma, para llegar a tener una significación propia. De esta manera se vuelve a poner de manifiesto la relación de la pintura con la escritura.



(Fig. 1.0.27) René Magritte

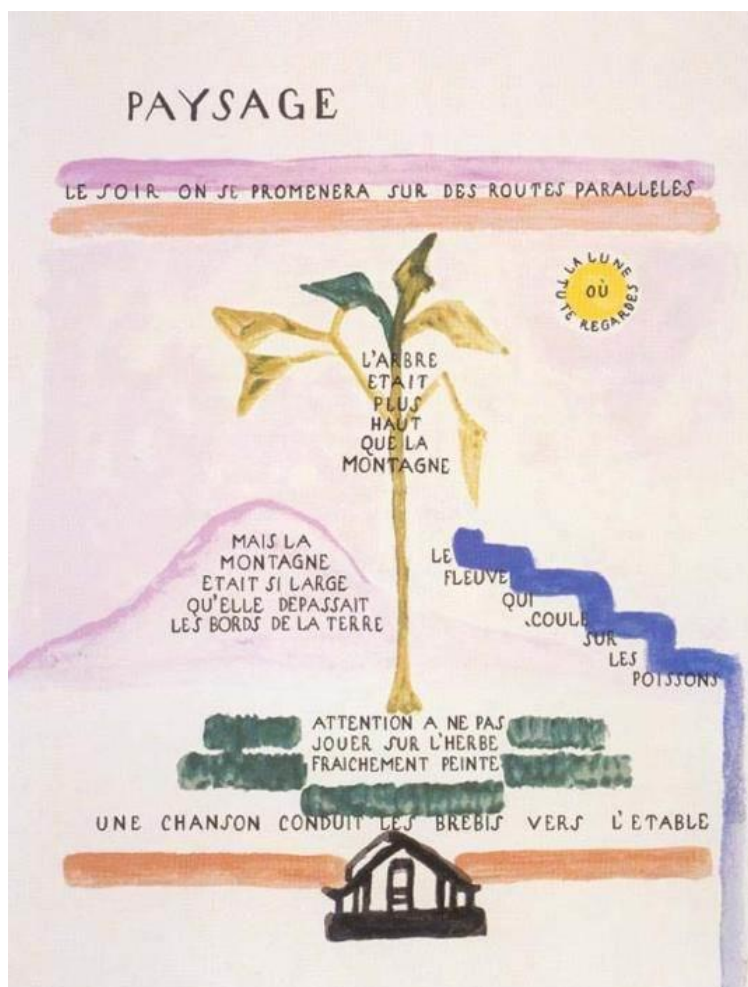
Con René Magritte⁷⁹ ya nada es lo que parece. El artista se introduce en la absoluta servidumbre sensorial y cultural a la que está sometido el hombre civilizado, juega con la ambigüedad icónica y semántica a través de una obra que adquiere cada vez mayor reconocimiento: *Ceci n'est pas une pipe* (Fig. 1.0.27). La negación de las imágenes que vemos nítidamente cuestionadas por el texto que las acompaña, hace reflexionar sobre la verdadera percepción sensorial de los objetos reales y representados con los nombrados, de los nombrados con los equivocados. Confunde la categoría de las cosas, las palabras y las representaciones

⁷⁹ René François Ghislain Magritte, Bélgica 1898. frecuentó el círculo surrealista, que incluyó a Jean Arp, André Bretón, Salvador Dalí, Paul Eluard, y Joan Miró. Para entonces Magritte había ya empezado a pintar en el estilo que predominó a lo largo de su larga carrera. Diestro y meticuloso en su técnica, es notable por obras que contienen una extraordinaria yuxtaposición de objetos comunes en contextos poco corrientes dando así un significado nuevo a las cosas familiares. Esta yuxtaposición se denomina con frecuencia realismo mágico, del que Magritte es el principal exponente artístico. Su obra es más conceptual que la de Dalí ya que mientras éste invoca al subconsciente emocional, Magritte apela a la inteligencia del espectador, buscando siempre la contradicción intelectual o verbal consiguiendo efectos de relevante fantasía.

aprovechándose conscientemente de la credulidad e inocencia de un espectador que acepta sin ningún tipo de crítica.

Magritte define su obra cuando describe al dorso de la misma *El título no contradice al dibujo lo afirma de otro modo* o cuando justifica que escoge los títulos de pinturas: *...de tal modo que impidan que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud.*

Conscientemente se busca la ambigüedad, el juego inquietante con el espectador, que deja de ser un mero receptor pasivo y se implica en esta dialéctica entre la imagen y su significado. Dirige nuestra atención hacía el poder de evocación de las imágenes miméticas elaboradas para hacer más fuerte la ruptura de la ilusión.



(Fig. 1.0.28) Vicente Huidobro, *Poema pintado*

Los poemas de Vicente Huidobro así como de otros ilustres poetas (Fig.1.0.28) han sido recientemente por diferentes autores, lo que demuestra que el gusto por la fusión y confusión entre imagen y texto sigue vigente. Confusión y fusión que Octavio Paz pone también de relieve al manifestar:

Nada se opone a considerar poemas las obras plásticas y musicales, a condición de que cumplan las dos notas señaladas: por una parte, negarse al mundo de la utilidad; por la otra, transformarse en imágenes y de este modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación. Sin dejar de ser lenguaje –sentido y transmisión del sentido- el poema es algo que está más allá del lenguaje. Más eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje. Un cuadro será un poema si es algo más que lenguaje pictórico⁸⁰.



(Fig. 1.0.29) Xul Solari

En este sentido despierta cierta curiosidad la pintura de Xul Solari⁸¹ (Fig. 1.0.28) que representa, una narración que combina elementos alegóricos, una

⁸⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 23.

⁸¹ Xul Solari (1887-1963), pintor argentino que estudió arquitectura, viajó a Hong Kong y recorrió algunos países europeos como Inglaterra, Francia e Italia. En su viaje a Berlín ya se intuía su contacto con el dadaísmo, también recibió influencia del pintor Paul Klee. Interesado por la

*alegoría visual cuyo sentido no puede ser alcanzado a través de una simple traducción verbal*⁸², signos pictóricos que se presentan como “frases visuales”. La combinación y la fusión entre signo e imagen, que Pound había admirado en la escritura china, reconociéndole este carácter sagrado de signo y contenido.

Maurice Merleau-Ponty, en su filosofía de la visión, afirma que “ver” es siempre “más” que ver lo perceptible. Es lícito tratar la pintura como un lenguaje, tal tratamiento pone en evidencia un sentido perceptivo, cautivo de la configuración visible, y capaz de rehacer una serie de expresiones anteriores: una novela puede expresar tácitamente un cuadro⁸³. La problemática suscitada por los efectos de la literatura en el arte visual está bien lejos de ser fácilmente resuelta, si la percepción y la mimesis, se trabajan, como subraya Mario Praz en *Mnemosyne* entre *identidad de estructura y diversidad de medios expresivos*, quizás no sería correcto hablar de identidad de estructura, sino de identidad de fondo y de percepción. Geoffrey Hartmann a propósito de una notable comparación entre Constable⁸⁴ y Wordsworth ha declarado que si el pintor representa el encanto de lo que misteriosamente se plantea en su mirada, el poeta transmite en palabras la experiencia de lo indefinido, por la cual imagen y palabra se sintetizan en una percepción sensorial y existencial inmediata o, como escribe Hartmann, “no mediata”⁸⁵.

filosofía, las ciencias ocultas y las creencias de las distintas culturas, ya en 1919 sus obras reflejaban esta inquietud espiritual, con la aplicación de colores vivos, formas y símbolos geométricos, figuras sencillas y, a menudo, palabras. Precisamente los signos lingüísticos llamaban poderosamente la atención a este misterioso personaje. Llegó a dominar diez idiomas e incluso a crear alguno. Xul hizo uso, en sus creaciones, de letras y signos gráficos, e incluso se le atribuye la creación de un lenguaje pictórico denominado “criollismo”. Xul Solar poseyó una gran cultura, que exhibía con sencillez y gracia poco común. Asimiló las convenciones estilísticas de la vanguardia europea, pero con un estilo personalísimo que resaltaba por su originalidad y mezcla de estilos. En la década de 1930 a 1940, creó paisajes y diseños arquitectónicos fantásticos que dan fe de sus estudios sobre misticismo, teosofía y astrología.

⁸² Antonio Monegal, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Ed. Tecnos, 1998.

⁸³ M. Merleau-Ponty. *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 89.

⁸⁴ John Constable (1776 -1837) , pintor inglés de paisajes. La región de Suffolk fue el tema preferido de sus paisajes, hasta el punto de que el área de Dedham Vale en Suffolk se conoce como *el país de Constable*. Su obra más famosa es *El carro de heno*. Gran impulsor de la técnica de dividir las pinceladas para expresar las variaciones de la luz clave para el futuro nacimiento del impresionismo.

⁸⁵ Geoffrey H. Hartmann, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke*

1.1.- Un acercamiento a la historia de la ilustración como instrumento de comunicación y su valor como obra de arte

Antes de iniciar un examen acerca de la historia de la ilustración haremos una breve revisión de lo que puede considerarse arte, tarea bastante compleja por multiplicidad de definiciones que existen al respecto, para lo cual habría que acudir a la “Teoría del arte”⁸⁶ que abarca más de un concepto ya que se fundamenta en observar unos fenómenos y organizarlos para extraer unos principios básicos, pero la diversidad en el arte hace la tarea imposible, ello solo nos conduciría, como mucho a realizar una valoración de las obras.

Se han suscitado (y siguen produciéndose hoy) múltiples definiciones y concepciones acerca del arte: una de las primeras culturas que reflexionó sobre el arte fue la grecorromana que lo consideraba como una habilidad del ser humano en cualquier terreno productivo, siendo prácticamente un sinónimo de “destreza”: destreza para construir un objeto, comandar un ejército, convencer al público en un debate. En definitiva, cualquier habilidad sujeta a reglas, a preceptos específicos, que la hacen objeto de aprendizaje y de evolución y perfeccionamiento técnico. En cambio, la poesía, que venía de la inspiración, no estaba catalogada como arte. Así, Aristóteles, por ejemplo, definió el arte como aquella “permanente disposición a producir cosas de un modo racional”, y Quintiliano estableció que era

and Valery, New Haven, Yale University Press, 1954.

⁸⁶ Teoría del arte o teoría de las artes es una disciplina académica que engloba toda descripción de las manifestaciones artísticas (fenómenos artísticos u obras de arte), empezando por su consideración o aceptación como tales, en todos los géneros del arte, pero especialmente de las llamadas bellas artes (que incluyen tanto las artes visuales -pintura, escultura y arquitectura- como la literatura, la música u otras artes escénicas). En cambio, las llamadas artes aplicadas (también denominadas artes menores, artes decorativas o artes y oficios) han merecido históricamente un aprecio menor (junto al de otras artesanías y por oposición a las mejor valoradas artes liberales), aunque desde finales del siglo XIX se han reivindicado (movimiento de Arts and Crafts) y desde el siglo XX han alcanzado la etiqueta de diseño, cuya generalización a cualquier ámbito de la creación y la producción o incluso de los servicios corre el peligro de aplicarse sin criterio de forma abusiva e incluso ridícula, desvirtuando su contenido. Las teorías del arte analizan este desde un punto de vista teórico y normativo, proporcionando una metodología para desvelar el significado de sus obras. El marco filosófico en el que puede situarse cada versión de la teoría del arte está estrechamente vinculado a diferentes interpretaciones de la estética, dado que la reflexión en torno a la esencia y función del arte mismo se encontraría en la frontera de ambas disciplinas, de difícil deslinde. *Enciclopedia del Arte Garzanti*, Barcelona, Ediciones B, 1995.

aquello “que está basado en un método y un orden”.⁸⁷ Platón, en el *Protágoras*, habló del arte, opinando que es la capacidad de hacer cosas por medio de la inteligencia, a través de un aprendizaje. Para Platón, el arte tiene un sentido general, es la capacidad creadora del ser humano.⁸⁸ Casiodoro, por su parte, destacó en el arte su aspecto productivo, conforme a reglas, señalando tres objetivos principales del arte: enseñar (*docere*), conmover (*movere*) y complacer (*delectare*).⁸⁹ Giordano Bruno fue uno de los primeros pensadores que prefiguró las ideas modernas: decía que la creación es infinita, no hay centro ni límites –ni Dios ni el hombre–, todo es movimiento, dinamismo. Para Bruno, hay tantos artes como artistas, introduciendo la idea de originalidad del artista. El arte no tiene normas, no se aprende, sino que viene de la inspiración.⁹⁰

Jean-Baptiste Dubos, a principios del s. XVIII, en *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura*, abrió el camino hacia la relatividad del gusto, razonando que la estética no viene dada por la razón, sino por los sentimientos. Así, para Dubos el arte conmueve, llega al espíritu de una forma más directa e inmediata que el conocimiento racional. Dubos hizo posible la democratización del gusto, oponiéndose a la reglamentación académica, e introdujo la figura del “genio”, como atributo dado por la naturaleza, que está más allá de las reglas. En el romanticismo, surgido en Alemania a finales del siglo XVIII con el movimiento denominado *Sturm und Drang*, triunfó la idea de un arte que surge espontáneamente del individuo, desarrollando la noción de genio –el arte es la expresión de las emociones del artista–, que comienza a ser mitificado. Autores como Novalis y Friedrich von Schlegel reflexionaron sobre el arte: en la revista *Athenäum*, editada por ellos, surgieron las primeras manifestaciones de la autonomía del arte, ligado a la naturaleza. Para ellos, en la obra de arte se encuentran el interior del artista y su propio lenguaje natural⁹¹.

⁸⁷ Tatarkiewicz. *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 39.

⁸⁸ Beardsley, Monroe C. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 20.

⁸⁹ Tatarkiewicz, *Historia de la estética II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, vol. II, p. 87-88.

⁹⁰ Tatarkiewicz, *Historia de la estética III. La estética moderna*, vol. III, Madrid. Akal, 1991, p. 367-368.

⁹¹ Givone, Sergio *Historia de la estética*. Madrid, Ed. Tecnos, 2001, p. 65-66.

En el contexto histórico de entreguerras , entre 1918 y 1939 (revolución soviética, fascismos, crisis de 1929); ya se manifestó en conceptos nuevos o de renovada definición, muchas veces en tensión dialéctica, como los de arte puro y arte comprometido (paralelos a los de poesía pura y compromiso del intelectual), arte desinteresado, arte deshumanizado.

Arthur Schopenhauer dedicó el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* a la teoría del arte: el arte es una vía para escapar del estado de infelicidad propio del hombre. Identificó conocimiento con creación artística, que es la forma más profunda de conocimiento. El arte es la reconciliación entre voluntad y conciencia, entre objeto y sujeto, alcanzando un estado de contemplación, de felicidad. La conciencia estética es un estado de contemplación desinteresada, donde las cosas se muestran en su pureza más profunda. El arte habla en el idioma de la intuición, no de la reflexión⁹². Richard Wagner recogió la ambivalencia entre lo sensible y lo espiritual de Schopenhauer: en *Ópera y drama*, Wagner planteó la idea de la “obra de arte total” donde se haría una síntesis de la poesía, la palabra (elemento masculino), con la música (elemento femenino). Opinaba que el lenguaje primitivo sería vocálico, mientras que la consonante fue un elemento racionalizador; así pues, la introducción de la música en la palabra sería un retorno a la inocencia primitiva del lenguaje⁹³.

A finales del siglo XIX surgió el esteticismo, que fue una reacción al utilitarismo imperante en la época, a la fealdad y al materialismo de la era industrial. Frente a ello, surgió una tendencia que otorgaba al arte y a la belleza una autonomía propia, sintetizada en la fórmula de Théophile Gautier “el arte por el arte” (*l'art pour l'art*), llegando incluso a hablarse de “religión estética”. Esta postura pretendía aislar al artista de la sociedad, buscando de forma autónoma su propia inspiración y dejándose llevar únicamente por una búsqueda individual de la belleza⁹⁴. Así, la belleza se aleja de cualquier

⁹² Beardsley, Monroe C. y Hospers, John. *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Ed. Cátedra 1990. p. 68.

⁹³ Givone, Sergio *Historia de la estética*. Madrid, Ed. Tecnos, 2001, p. 66.

⁹⁴ Valeriano Bozal. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid, Ed. Visor, 2000, p. 370-373.

componente moral, convirtiéndose en el fin último del artista, que llega a vivir su propia vida como una obra de arte, como se puede apreciar en la figura del dandy. Uno de los teóricos del movimiento fue Walter Pater, que influyó sobre el denominado decadentismo inglés; para Pater, el arte es “el círculo mágico de la existencia”, un mundo aislado y autónomo puesto al servicio del placer, elaborando una auténtica metafísica de la belleza. Por otro lado, Charles Baudelaire fue uno de los primeros autores que analizaron la relación del arte con la recién surgida era industrial, prefigurando la noción de “belleza moderna”. La belleza viene de la pasión y, al tener cada individuo su pasión particular, también tiene su propio concepto de belleza, la dualidad del arte es expresión de la dualidad del hombre, de su aspiración a una felicidad ideal enfrentada a las pasiones que le mueven hacia ella. El artista es el “héroe de la modernidad”, cuya principal cualidad es la melancolía, que es el anhelo de la belleza ideal. A finales del XVIII Hippolyte-Adolphe Taine elaboró una teoría sociológica del arte. Para Taine, la estética, como “ciencia del arte”, opera al igual que otra disciplina científica, basándose en parámetros racionales y empíricos. Igual que el arte está en la vida, y que evoluciona como ésta; y, al igual que la vida del ser humano está organizada socialmente, el arte debe ser reflejo de la sociedad. La estética sociológica tuvo una gran vinculación con el realismo pictórico y con movimientos políticos de izquierdas, especialmente el socialismo utópico: autores como Henri de Saint-Simon, Charles Fourier y Pierre Joseph Proudhon defendieron la función social del arte, que contribuye al desarrollo de la sociedad, aunando belleza y utilidad en un conjunto armónico. Por otro lado, en el Reino Unido, la obra de teóricos como John Ruskin y William Morris aportó una visión funcionalista del arte: en *Las piedras de Venecia*, Ruskin denunció la destrucción de la belleza y la vulgarización del arte llevada a cabo por la sociedad industrial, así como la degradación de la clase obrera, defendiendo la función social del arte. En *El arte del pueblo* pidió cambios radicales en la economía y la sociedad, reclamando un arte “hecho por el pueblo y para el pueblo”. Por su parte, Morris (fundador del movimiento Arts & Crafts) defendió un arte funcional, práctico, que satisfaga necesidades materiales. Por otro lado, la función del arte fue cuestionada por el escritor ruso Lev Tolstoi: en su obra *¿Qué es el arte?*

donde se plantea la justificación social del arte, argumentando que siendo el arte una forma de comunicación sólo puede ser válido si las emociones que transmite pueden ser compartidas por todos los hombres. Para Tolstoi, la única justificación válida es la contribución del arte a la fraternidad humana: una obra de arte sólo puede tener valor social cuando transmite valores de fraternidad, es decir, emociones que impulsen a la unificación de los pueblos. Sigmund Freud empezó a abordar el estudio del arte desde el terreno de la psicología, aplicó el psicoanálisis al arte en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, defendiendo que el arte sería una de las maneras de representar un deseo, una pulsión reprimida, de forma sublimada. Opinaba que el artista es una figura narcisista, cercana al niño, que refleja en el arte sus deseos, y afirmó que las obras artísticas pueden ser estudiadas como los sueños y las enfermedades mentales, con el psicoanálisis⁹⁵.

El siglo XX supone una pérdida del concepto de belleza clásica para conseguir un mayor efecto en el diálogo artista-espectador supuso una radical transformación del concepto de arte. El concepto de realidad fue cuestionado por las nuevas teorías científicas: la subjetividad del tiempo de Bergson, la relatividad de Einstein, la mecánica cuántica, etc. Por otro lado, las nuevas tecnologías hacen que el arte cambie de función. Todos estos factores producen la génesis del arte abstracto, el artista ya no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior, expresar sus sentimientos. El arte actual tiene oscilaciones continuas del gusto: así como el arte clásico se sustentaba sobre una metafísica de ideas inmutables, el actual, de raíz kantiana, encuentra gusto en la conciencia social de placer (cultura de masas). Una de las primeras formulaciones fue la del marxismo: de la obra de Marx se desprendía que el arte es una “superestructura” cultural determinada por las condiciones sociales y económicas del ser humano. Para los marxistas, el arte es reflejo de la realidad social. Walter Benjamin incidió de nuevo en el arte de vanguardia, que para él es *la culminación de la dialéctica de la modernidad*. En el libro *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* analizó la forma cómo las nuevas técnicas de reproducción industrial del arte pueden hacer variar el concepto de éste, al perder su carácter de objeto único y, por tanto, su halo de

⁹⁵ Givone, Sergio *Historia de la estética*. Madrid, Ed. Tecnos, 2001, p. 110.

reverencia mítica, abre nuevas vías de concebir el arte pero que supondrán una relación más libre y abierta con la obra de arte⁹⁶.

Tanto Theodor W. Adorno, como W. Benjamin perteneciente a la Escuela de Frankfurt, defendieron el arte de vanguardia como reacción a la excesiva tecnificación de la sociedad moderna. En su *Teoría estética* afirmó que el arte es reflejo de las tendencias culturales de la sociedad, pero sin llegar a ser fiel reflejo de ésta, ya que el arte representa lo inexistente, lo irreal; o, en todo caso, representa lo que existe pero como posibilidad de ser otra cosa, de trascender. El arte es la “negación de la cosa” y a través de esta negación la trasciende, muestra lo que no hay en ella. Es apariencia, mentira, presentando lo inexistente como existente, prometiendo que lo imposible es posible. Representante del pragmatismo, John Dewey, en *Arte como experiencia*, definió el arte como “culminación de la naturaleza”, defendiendo que la base de la estética es la experiencia sensorial. La actividad artística es una consecuencia más de la actividad natural del ser humano, cuya forma organizativa depende de los condicionamientos ambientales en que se desenvuelve. Así, el arte es “expresión”, donde fines y medios se fusionan en una experiencia agradable. Para Dewey, el arte, como cualquier actividad humana, implica iniciativa y creatividad, así como una interacción entre sujeto y objeto, entre el hombre y las condiciones materiales en las que desarrolla su labor y no en la escuela semiótica. Luigi Pareyson elaboró en *Estética. Teoría de la formatividad* una estética hermenéutica, donde el arte es interpretación de la verdad. Para Pareyson, el arte es “formativo”, es decir, expresa una forma de hacer que, *a la vez que hace, inventa el modo de hacer*. En otras palabras, no se basa en reglas fijas, sino que las define conforme se elabora la obra y las proyecta en el momento de realizarla. Así, en la formatividad la obra de arte no es un “resultado”, sino un “logro”, donde la obra ha encontrado la regla que la define específicamente.

En consecuencia es complicado resolver las dudas acerca de lo que es una obra de arte. Si lo analizáramos desde la perspectiva o teorías estéticas, podríamos decir que toda obra visual tienen características comunes y en un principio tendríamos que tener en cuenta que si no existe previamente una idea de lo que puede sugerir

⁹⁶ Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Ed. Lumen, Barcelona. 2004, p. 415-417.

el término “arte” difícilmente se podrá trazar un discurso, una historia o una crítica de arte. Pero tampoco podemos caer en el error de hablar de estética o belleza y arte de forma intercambiable como si no hubiera distinciones entre ellas, algo que resulta comprensible por la tradición que ha existido sobre esa relación, cuando una obra de arte era aquello donde lo estético estaba deliberadamente condensado y acentuado. Interrelación que fue cuestionada por dadaístas y artistas conceptuales, los cuales crean obras de arte en las que el valor estético está minimizado o resulta irrelevante totalmente. Con las *Cajas de Brillo*, Warhol demostró que todo puede ser una obra de arte, existiendo la situación y la teoría adecuadas. Así pues, concluye Danto que una obra de arte es un objeto que incorpora un significado: *Nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal*⁹⁷.

Por todo ello, cabría decir que las viejas fórmulas que basaban el arte en la creación de belleza o en la imitación de la naturaleza han quedado obsoletas, y hoy día el arte es una cualidad dinámica, en constante transformación, inmersa además en los medios de comunicación de masas, en los canales de consumo, con un aspecto muchas veces efímero, de percepción instantánea, presente con igual validez en la idea y en el objeto, en su génesis conceptual y en su realización material.⁹⁸

En la práctica actual se viene considerando como obras de arte aquellas que reúnen determinados requisitos:

1-Debe estar realizada por un artista reconocido, entendiendo por reconocimiento que haya tenido eco en la prensa o medios de comunicación o haya sido premiado.

2- La obra debe haber sido expuesta en galerías de arte o museos.

3- Cumplir una función social.

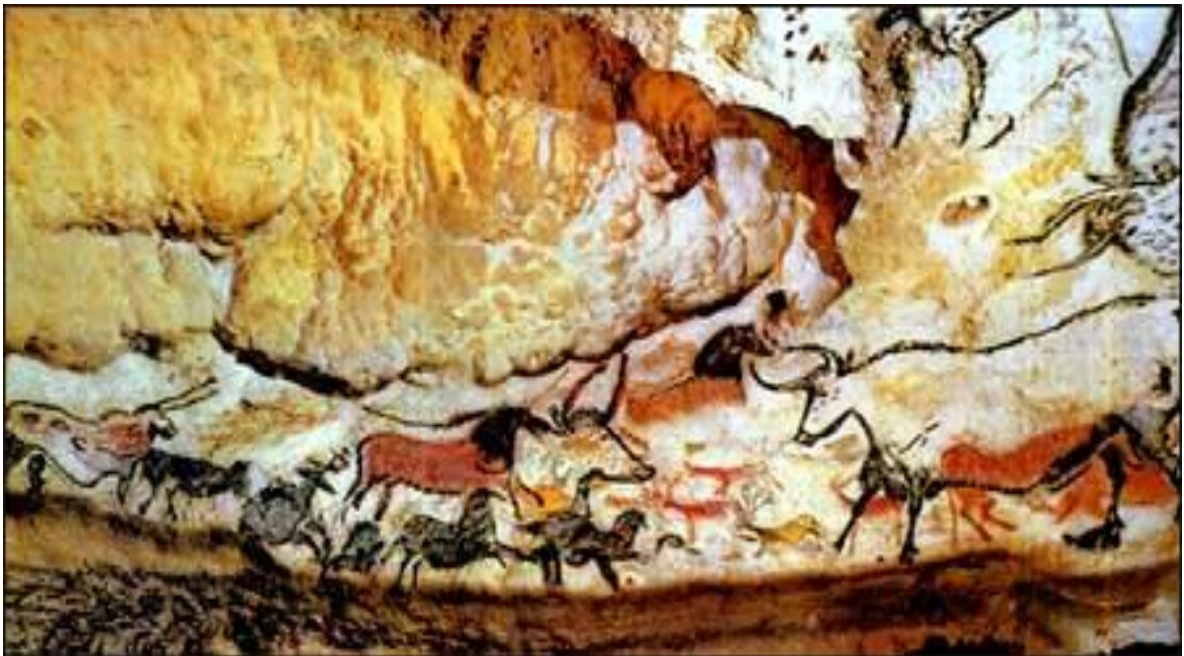
4- Mantener una interacción con el espectador.

⁹⁷ Cynthia Freeland. Pero ¿esto es arte? Madrid, Cátedra, 2003,p.70

⁹⁸ Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 51,53.

Después de establecer este preliminar haremos una referencia a la evolución de la ilustración en las que iremos observando el cambio que van experimentado a través del tiempo, así como sus peculiaridades artísticas.

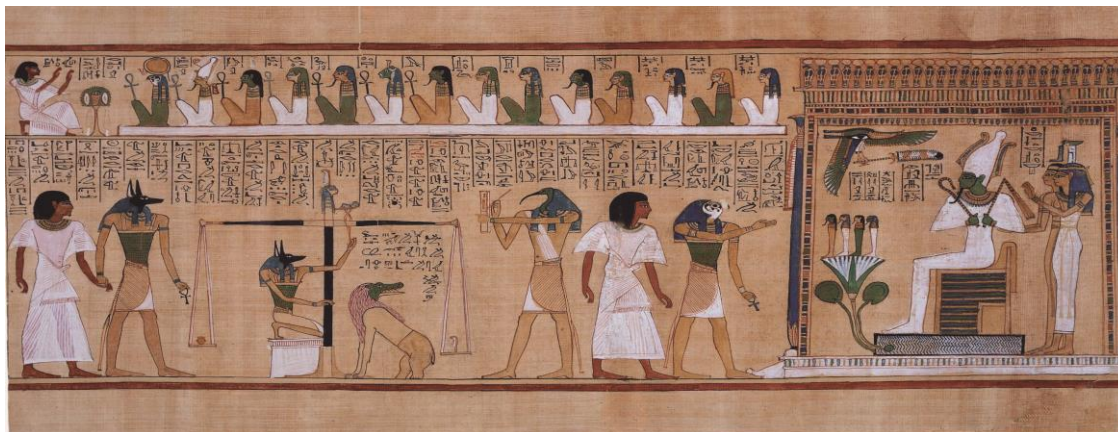
La historia de la creación gráfica y pictórica nace con los hombres prehistóricos que podrían considerarse como los primeros ilustradores. Las imágenes primitivas de las cuevas, hoy considerada como arte rupestre, quizá tuvieran un carácter mágico de invocación a la buena suerte o posiblemente también una fundamentación supersticiosa (Fig. 1.1.1). La inexistencia de un código de escritura traspasaba a las imágenes toda la carga de la comunicación.



(Fig. 1.1.1) Cuevas de Lascaux

Las primeras escrituras conocidas son ideográficas. La ilustración y el arte pictórico van a estar presentes en los primeros códigos de la escritura Mesopotámica y en el antiguo Egipto, al igual que en las producciones medievales al servicio de la transmisión de la doctrina religiosa. Pero en definitiva son las de los papiros egipcios y grecorromanos las que podemos considerar como las primeras ilustraciones. Se pueden apreciar también en libros y manuscritos, donde aparecen inicialmente como suplemento para evidenciar y complementar la información de los textos y escritos, como podemos ver en el legendario “Libro de

los Muertos”⁹⁹ egipcio (Fig.1.1.2) y en los “Papyrus Ramessum” que datan aproximadamente del s. XIX a de C. En la Edad Media, mediante la llamada iluminación de manuscritos, se iniciaba ya, la ilustración de los libros impresos modernos.



(Fig.1.1.2) *Libro de los Muertos*, “El Juicio de Osiris”¹⁰⁰

En el S. XV, cuando la impresión se realizaba en bloques de madera, las primeras manifestaciones de ilustraciones impresas se limitaban a la reproducción de naipes e imágenes religiosas. Estas impresiones devocionales de santos contenían inscripciones que se grababan en el mismo bloque de madera, siendo

⁹⁹ El Libro de los Muertos era introducido en el sarcófago o en la cámara sepulcral del fallecido, se escribía sobre rollos de papiro con escritura hierática. A menudo se ilustraba con viñetas que representan al difunto y su viaje al más allá. El texto consistía en una serie de sortilegios mágicos destinados a ayudar los difuntos a superar el juicio de Osiris, asistirlos en su viaje a través de la Duat, el inframundo, y viajar al Aaru, en la otra vida.

Se compone de una serie de textos individuales acompañados de ilustraciones. La mayoría de sus capítulos comienzan con la palabra *ro*, que puede significar boca, habla, un capítulo de libro, pronunciación o sortilegio. Esta ambigüedad refleja la similitud de pensamiento en egipcio entre el discurso ritual y el poder mágico. En el contexto del Libro de los Muertos se suele traducir como “capítulo” o “sortilegio”. Los textos y las imágenes eran tanto mágicos como religiosos, para los antiguos egipcios había poca diferencia entre las prácticas mágicas y religiosas. El concepto de magia, *heka*, estaba íntimamente ligado a la palabra escrita y hablada, por lo que el acto de pronunciar un ritual era una acción de creación; la acción y la pronunciación se consideraban lo mismo. El poder mágico de las palabras se extendió a las palabras escritas.

Un papiro del Libro de los Muertos era creado por escribas, a los que la gente se los encargaban para su propio funeral, o para un familiar recién fallecido. Eran artículos caros, y las dimensiones variaban un metro a casi 40 metros. Los escribas que los elaboraban ponían un excelente cuidado en su escritura más que en otros documentos mundanos, y tenían gran cuidado de enmarcar el texto en sus márgenes y así evitar escribir en las uniones de las hojas.

¹⁰⁰ El Juicio de Osiris representado en el Papiro de Hunefer (1275 a. C.) Anubis, con cabeza de chacal, pesa el corazón del escriba Hunefer contra la pluma de la verdad en la balanza de Maat. Tot, con cabeza de ibis, anota el resultado. Si su corazón es más ligero que la pluma, a Hunefer se le permite pasar a la otra vida. Si no es así, es devorado por la expectante criatura quimérica Ammyt, compuesta por partes de cocodrilo, león e hipopótamo. Viñetas como ésta eran muy comunes en los libros de los muertos egipcios.

una de las primeras interacciones entre ilustración y texto.

La función de la ilustración en la Edad Media, fue de gran trascendencia. En esta época los únicos que sabían leer pertenecían a las clases privilegiadas, junto con los escribanos. Sin embargo, las imágenes ilustradas ayudaron de una manera importante a convertir a los paganos al cristianismo. Mientras los escribientes calcaban la tipografía, los ilustradores labraban las pequeñas placas decorativas. Durante las Cruzadas creció el interés por obtener textos ilustrados, independientemente de su contenido religioso.



(Fig. 1.1. 3) Libro de Kells, *Prendimiento de Cristo* (Fig.1.1.4) Libro de Kells, *Letra capitular*

Los manuscritos iluminados de los Celtas, en el S. IX, concretamente el *Libro de Kells* ¹⁰¹ (Fig. 1.1.3), muestra diseños de patrones intercalados, basados en formas

¹⁰¹ El Libro de Kells , también conocido como Gran Evangelionario de San Columba, es un manuscrito ilustrado con motivos ornamentales, realizado por monjes celtas hacia el año 800 en Kells, un pueblo de Irlanda. El libro es considerado como la pieza principal del cristianismo celta y del arte irlando-sajón, constituye, a pesar de estar inconcluso, uno de los más suntuosos manuscritos iluminados que han sobrevivido a la Edad Media. Debido a su gran belleza y a la excelente técnica de su acabado, este manuscrito está considerado por muchos especialistas como uno de los más importantes vestigios del arte religioso medieval. Escrito en latín, el Libro de Kells contiene los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento, además de notas preliminares y explicativas, y numerosas ilustraciones y miniaturas coloreadas. En la actualidad el manuscrito está expuesto permanentemente en la biblioteca del Trinity College de Dublín (Irlanda), bajo la referencia MS 58.

tipográficas. La decoración de las primeras palabras de cada Evangelio está primorosamente trabajada. Las páginas correspondientes, de hecho, parecen tapices: las ilustraciones son tan elaboradas que el texto se torna ilegible (Fig. 1.1.4) Cuando el texto estaba completo, el ilustrador planeaba complejos diseños, probablemente sobre tablas de cera, que era el bloc de bosquejos de la época. Antes de la Edad Media, la mayoría de los manuscritos no tenían imágenes. Sólo a principios de esta época los manuscritos tendían a ser libros con mucha ilustración, con la mayor parte de sus iniciales decoradas. En el Románico había bastantes manuscritos decorados con iniciales historiadas a menudo contenían algunas imágenes. Esta tendencia se intensifica en el gótico, muchos de ellos tenían los bordes elaboradamente decorados, una página gótica contenía importantes áreas y tipos de decoración: una miniatura en el enmarcado, una inicial historiada comenzando un pasaje del texto, un fino enmarcado. A menudo distintos artistas trabajaban en diferentes partes de la decoración de un mismo libro. En estos manuscritos ilustrados o iluminados el texto es complementado con la adición de decoración, tal como letras capitales decoradas, bordes y miniaturas como hemos podido constatar, en sentido estricto del término, un manuscrito ilustrado es únicamente aquél que ha sido decorado con oro o plata. Sin embargo, el concepto abarca ahora a cualquier manuscrito con ilustraciones o decoración de las tradiciones occidentales e islámicas.

Los manuscritos iluminados se clasifican por períodos históricos y tipos: Antiguo tardío, Insular, manuscritos carolingios, manuscritos otomanos (Fig.1.1.5.), manuscritos románicos, manuscritos góticos, y manuscritos renacentistas. En el primer milenio, la mayoría fueron Evangelios, en el período románico se crearon enormes Biblias. Finalmente, el Libro de Horas, se ilustró en el período gótico y, a finales de la Edad Media (1350 y 1480)¹⁰², alcanzarían su máximo esplendor. Eran libros ilustrados que mostraban auténtica maestría en la pintura de miniatura, generalmente sobre papel vitela¹⁰³, empleando colores

¹⁰² Esta ilustración del libro de las horas corresponde al mes de agosto. En primer término los nobles, delicadamente vestidos, sobre caballos que portan magníficos arreos. En otro plano aparecen unos campesinos que huyen del calor bañándose en un pequeño río, y más allá está otra escena campesina: la recogida de las gavillas de cereal. Al fondo el castillo, tal vez uno de los que pertenecían al propio duque de Berry.

¹⁰³ El papel vitela es un tipo de pergamino, caracterizado por su delgadez, durabilidad y lisura.

brillantes al temple, y que contenían las oraciones que se debían rezar en distintos momentos del día con textos de oraciones para laicos, más cortas de los que usaban los clérigos. Los nobles y poderosos llegaron a encargar bellísimas piezas, no dudando en acudir a los servicios de los miniaturistas más afamados de Europa, satisfaciendo a la vez sus ansias estéticas y de fervor.



(Fig. 1.1.5) Manuscrito Otoniano



(Fig. 1.1.6) Libro de Las muy ricas horas

La belleza de los Libros de horas es evidente. El artista, alejado ya de la rigidez del románico, impregna las láminas de magníficas escenas llenas de movimiento y colorido, y con unas temáticas en las que adquiere protagonismo lo rural o lo caballeresco, en detrimento de lo propiamente religioso, consiguiendo mezclar los mundos góticos y el incipiente renacentista. El libro de *Las muy ricas horas* (Fig.

Estrictamente hablando, el papel vitela debería ser sólo hecho de piel de becerro (vitela), pero el término comenzó a ser usado para designar un pergamino de calidad muy alta, independientemente de qué animal venga la piel con la que fue hecho. El papel vitela era originalmente un material translúcido u opaco producido de piel de becerro que tenía que ser mojada, sometido a un proceso con cal, y esquilada, y luego secada a temperatura ambiente bajo tensión, usualmente dada por un dispositivo de madera llamado marco estirador. Sin embargo, la vitela animal puede incluir cualquier otro material hecho de piel, de oveja o prácticamente de cualquier otra piel obtenida de un animal relativamente pequeño, por ejemplo un antílope. Los términos papel vitela y pergamino se volvieron confusos; tradicionalmente el primero está hecho de piel de becerro, y en consecuencia tenía uno de sus lados un poco más granulado, mientras que el segundo era producido de la piel de una oveja o cabra u otra clase de piel, y en consecuencia no tenía un lado granulado.

1.1.6), obra maestra del género surgió a iniciativa del Duque de Berry¹⁰⁴, su elaboración duró largo tiempo e intervinieron diversos autores. Los libros de horas suelen acudir al calendario para los que se elaboran magníficas miniaturas de los doce meses del año. De este modo, los libros constituyen notables documentos ilustrados que poseen incontable información sobre las actividades, grupos sociales, vestimentas, costumbres, gustos y valores de este periodo histórico tan minuciosamente mostrado.

En la época del Renacimiento se desarrolló asimismo la aplicación de la perspectiva dentro de los trabajos artísticos, revolucionándose la apreciación visual de la escala y la proporción mediante las teorías de Brunelleschi. De esta manera el trabajo del ilustrador técnico se vio enriquecido.

Las narraciones que posteriormente serán ilustradas nacen cuando el ser humano usó de la palabra como vehículo para transmitir historias, así se originan los mitos cuyo modelo se transmitía de generación en generación cuyas versiones aligeradas y abreviadas se convertirán en los cuentos como forma menor del mito en los que sobrevive la acción y la aventura. Los cuentos incluían mensajes sobre la vida y el comportamiento. De Egipto y la India datan los más antiguos. Estos relatos se expandieron por todo Oriente y llegaron a Grecia donde en el siglo VI a. de C. Esopo los difundió con gran popularidad.

Los cuentos propagados oralmente continuaron su expansión por los países árabes hasta llegar a España, que conocieron un gran desarrollo debido a las cruzadas y a los viajes de los peregrinos. En la Edad Media, al ser considerado los niños como adultos, es muy posible que tuvieran acceso a escuchar estos relatos, aunque no se puede hablar aún de una literatura pensada para ellos. La invención de la imprenta por Gutemberg representó un gran avance en la transmisión de la cultura y después de unos años se empezaron a crear libros de instrucción (abecedarios, catecismos, ejemplaríos), los tratados de moral convivían con la

¹⁰⁴ Jean de Berry (134?-1416), fue un noble de azarosa vida, hijo de Juan II el Bueno, amante del lujo, de la música, la literatura y la pintura. Ocupó un destacado puesto en la cultura, relacionando los ámbitos artísticos de Borgoña e Italia. Trajo a iluminadores italianos para mejorar su biblioteca. En ésta era posible hallar obras de Aristóteles, de los clásicos latinos y abundantes novelas de caballería, y un centenar de libros de piedad, entre ellos quince libros de horas.

literatura oral. En el norte de Europa se alimentaban de las sagas nórdicas; en la Península ibérica de los relatos de navegantes y descubrimiento del nuevo mundo; y en el ámbito anglosajón de la leyenda del rey Arturo y los caballeros de mesa redonda¹⁰⁵.

Por tanto, por lo que respecta a los inicios del libro infantil son imprecisos porque tuvieron lugar en una época en que los libros podían desaparecer sin dejar ejemplar alguno a la posteridad ni huellas en la obra de otros escritores; por tanto los orígenes de la literatura infantil, concebida como obras literarias destinadas específicamente a los niños, tratándose de un instrumento de juego con un soporte ideológico nos remontaría al siglo XVII, aunque como hemos dicho, los libros leídos por los niños se remontan años atrás.

La primera obra ilustrada que aparece compuesta concretamente para niños es *Orbis Pictus*, del pedagogo checo Juan Amos Comenius¹⁰⁶, publicado en 1658 en Nuremberg. Y traducido rápidamente a todas las lenguas europeas. Esta es a la vez un alfabeto, un tratado moral, una historia natural; pero sobre todo un libro de imágenes. Es además el primer libro ilustrado dónde el mundo desfila ante los ojos del niño. El *Orbis pictus* está ilustrado con ciento setenta y cinco grabados en madera del tamaño de un timbre postal, y con él se da por primera vez el acercamiento a una didáctica que facilitaba y se suavizaba la comprensión

¹⁰⁵ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, Madrid, Ed. Anaya, 2001, pp. 12 – 15.

¹⁰⁶ Juan Amós Comenius (1592-1670) fue uno de los grandes maestros de la pedagogía moderna. Su labor humanístico-cultural se desarrolló en la Europa del siglo XVII, durante una época marcada por profundos cambios ideológicos, políticos, religiosos, económicos y socioculturales. Sus obras - alrededor de 250- han sido escritas además de en checo, en latín y en alemán y se inspiraron en las ideas de reformadores protestantes como Lutero y Calvino, de filósofos como Bacon y Campanella, y de los pedagogos Vives y Ratke. En el plano de la educación, Comenio proyectó un sistema sumario del saber realista, el cual denominó "pansofia", que debería servir para universalizar el conocimiento y eliminar los conflictos del mundo. En otras palabras, su reforma educativa estaba íntimamente ligada a una renovación moral, política y cristiana de la humanidad. Su método pedagógico tenía como base los procesos naturales del aprendizaje: la inducción, la observación personal, los sentidos y la razón.

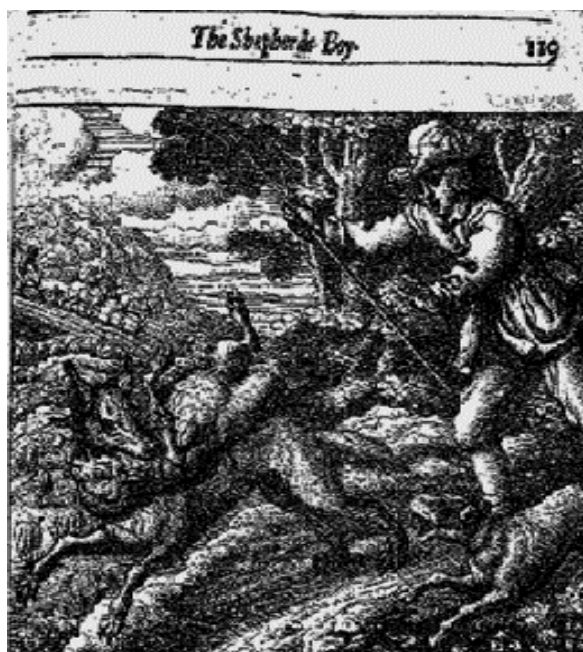


(Fig.1.1.7) GERMAN WOODCUT FROM AESOP'S LIFE AND FABLES ADAPTED FROM WM. CAXTON (1484)

mediante un elemento de diversión y ensueño¹⁰⁷. No obstante Ana Garralón destaca un título muy anterior que, si bien presenta un texto que no fue expresamente concebido para niños, sí les habría estado destinado como producto editorial. Se trata de una edición ilustrada de las *Fábulas de Esopo* hecha en Inglaterra en 1484 (Fig.1.1.7), a sólo tres décadas de la invención de la imprenta¹⁰⁸. Hay que tener en cuenta que aunque el texto se acompañara de las ilustraciones, las publicaciones de esta época no tenían como destinatario único a los niños, puesto que la literatura infantil es un fenómeno más reciente.



(Fig. 1.1.8). Roger L'Estrange, 1616-1704



(Fig.1.1.9) Francis Barlow, *Fabulas de Esopo* 1687

¹⁰⁷ Denise Escarpit *Literatura infantil y Juvenil en Europa*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 17.

¹⁰⁸ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit. pp. 15, 16.

Probablemente las primeras historias ilustradas que se conocen eran las *Fábulas de Esopo*. Los cuentos fueron recogidos y anotados en el IV siglo a. d .C. Las *Fábulas* fueron uno de los primeros libros impresos; de los que aún existe una edición italiana de 1474. Aunque no eran escritos expresamente para niños, su brevedad e ingenio rápidamente capturaron la imaginación, y sus moralejas hacían que se viera apropiado para los jóvenes.

Se puede apreciar en la mayoría de los títulos de bibliografía infantil de esta época que lo educativo primaba sobre los recursos imaginativos y estéticos los cuales eran meros aditivos. Las fábulas como sabemos eran educación moral, modulada por la ficción, que se basa en la técnica de la personificación: hacer hablar y adoptar actitudes humanas a los animales, así como una versificación refinada de diálogos, intensificación dramática y humor. En el siglo XVII la fábula llega a su pleno apogeo. Difundida por los romanos, llegó al norte de África y regresó a Europa en donde se inició la costumbre de añadir una sentencia al final, esto llegó a ser tan habitual, que los copistas bizantinos, dejaban siempre un espacio en blanco donde figuraría la moraleja, para poder utilizar una caligrafía y un color diferente. Locke ya consciente de la función de la ilustración decía: “... si *Esopo contiene imágenes, será mucho más entretenido, pues brindará un conocimiento adicional*”¹⁰⁹.

Una de las traducciones de las fabulas de Esopo de Guilles Derrozet (1544) fue ilustrada con grabado en madera representando el tema de cada apólogo, siendo reeditada muchas veces. Pero principalmente estaban *Las fábulas de Esopo* y de otros eminentes mitologistas: con moralejas y reflexiones (1692), recopilación de 500 fábulas reunidas y traducidas por Roger L'Estrange, que seguirá siendo la favorita hasta 1927, que se presenta acompañada de grabados y figuras (Fig. 1.1.8.). La narración es tan vivida y tan real que el niño “ve”, “oye” y de esta manera “aprende”¹¹⁰.

La fábula se relaciona frecuentemente con otro género de la literatura didáctica: “El bestiario”. Estas obras se cuentan entre los primeros libros ilustrados de los

¹⁰⁹Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., p. 18.

¹¹⁰ Denise Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa*. op. cit., p. 19, 20.

siglo XII y XIII en Inglaterra y tienen en común con la fábula que presenta una alegoría moral, sólo que en forma más rústica. Son una especie de “historias naturales” en la que la descripción de los animales sirve como pretexto para extraer sencillas lecciones morales, lo que convertía estos bestiarios en libros para niños, no era su carácter educativo o moral, sino más bien la evocación y representación de seres imaginarios, lo cual ayudaba a fijar su imagen en la mente de los niños.



(Fig.1.1.10) Ilustraciones del Bestiario de Rochester

La tradición del “Bestiario” conservó siempre su fuerza en Inglaterra. Ello explica que el primer editor para niños John Newbery publicara sin muchos escrúpulos *The Natural History of Birds*, en donde se encuentran mezclados los nuevos conocimientos con las informaciones erróneas que se habían transmitido desde la Edad Media y que ya había pasado al terreno de la leyenda.



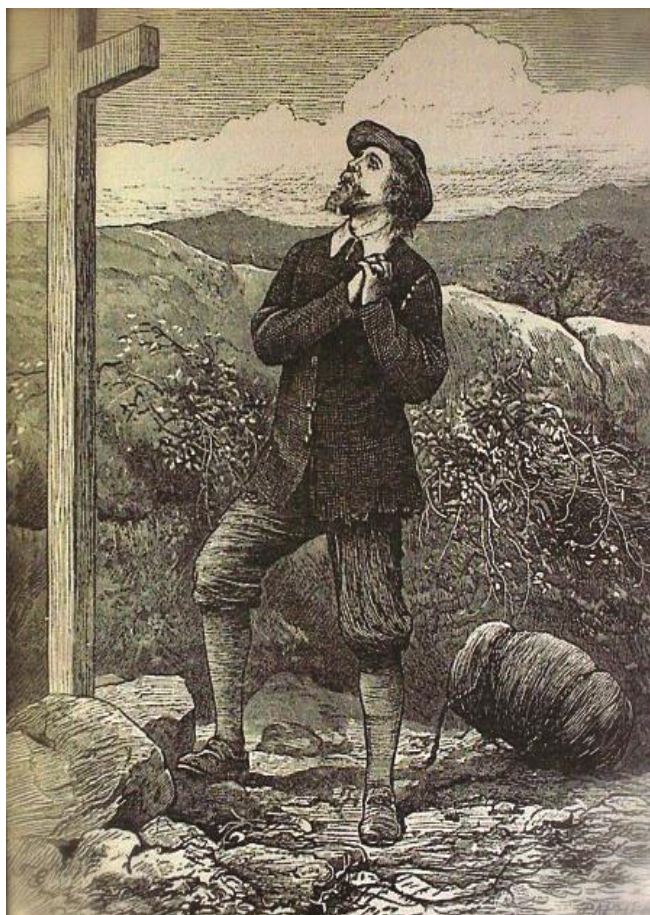
(Fig.1.1.11) Amos Comenius. *Orbis Pictus*

En el caso de *Orbis Pictus* (Fig.1.1.11) y otros derivados, lo propiamente estético-lúdico es el uso de ilustraciones que no se limitaban a representar objetivamente la realidad que denota el texto, sino que como tenía por objeto instruir a través de la diversión, daban a veces rienda suelta a la fantasía. En las ilustraciones de este libro hay una presencia de la subjetividad y del placer, que anticipan lo inherente a los álbumes ilustrados de nuestros días.



(Fig. 1.1.12) Hans Holbein el Joven, *La expulsión del paraíso*

La huella de la iglesia también se deja sentir en los métodos de enseñanza. En la Edad Media, los monjes para comunicarse con el pueblo y con los niños decoraban los manuscritos de los libros santos con imágenes que impresionaban sus mentes¹¹¹. Lo mismo se siguió haciendo con los libros ilustrados en la imprenta. (Fig. 1.1.12)



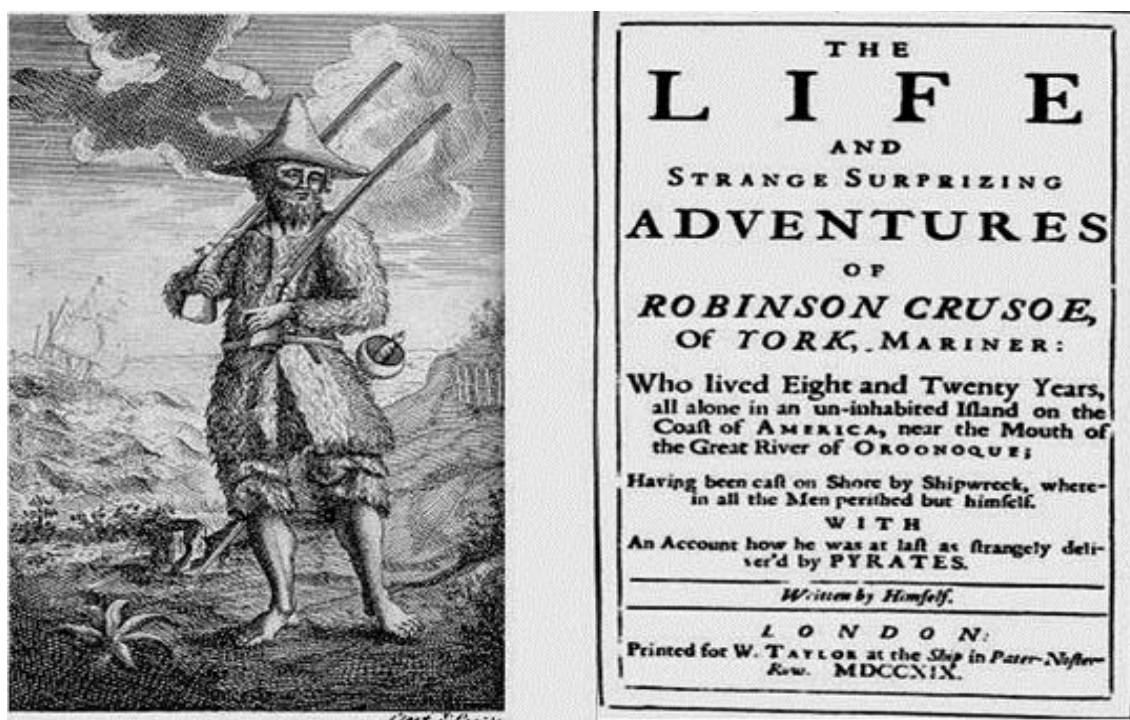
(Fig.1.1.13) Frederyk Barnard ,*The Pilgrim's Progress*,

La literatura infantil escrita toma forma con Bunyan (*The Pilgrim's Progress*, 1678) (Fig.1.1.13) y Fenelon (*Fábulas y Telémaco*, 1699), que utilizan el cuento como soporte para enseñanza moral, verdadero objetivo de estos libros. La obra de Bunyan, una novela alegórica y picaresca, pronto se convierte en un libro popular que fue rápidamente adoptado por los niños. Las ilustraciones que desde 1680 adornaron las ediciones, eran las mismas que podían hallarse a diario en los pliegos de cordel y hojas sueltas de los buhoneros¹¹².

La recopilación de cuentos populares comienza con Giambattista Basile que

¹¹¹ Denise Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa*, op. cit., p. 22 a 25.

publica 1634 *Cuento de cuentos* conocido más tarde como *Pentamerón*¹¹³ en el que a parecen cuentos como *La Cenicienta*, *El gato con botas* y *Piel de asno*. Nutriéndose de las fuentes de Basile, Charles Perrault perpetúa alguno de los cuentos conocidos hasta hoy, aunque estos cuentos no fueron escritos directamente para niños. En ellos se pueden observar tres tendencias: la tradición, la narrativa y la didáctica¹¹⁴. Los cuentos de Perrault, no se sitúan en un tiempo concreto; ese es el sentido de la expresión de “Erase una vez”. El modo de narración, por otra parte, se asemeja a la narración oral, bien por la reiteración de ciertas expresiones que asemejan una rima infantil y crea una especie de encantamiento; o bien por la utilización del diálogo en estilo directo que da vida al relato o descripciones precisas que constituyen el elemento visual destinado a apoyar la narración oral. Existen también elementos sobrenaturales mezclados con la realidad.



(Fig. 1.1.14).Robison Crusoe, 1719

La preocupación por la educación de los niños alentada por Locke y posteriormente por Rosseau hace que un comerciante inglés en 1719, Daniel

¹¹³ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., pp. 20-23.

Defoe, destinará su primer libro a la educación de su hijo y escribiera lo que llegó a ser un clásico juvenil *Robison Crusoe* (Fig. 1.1.14). En este relato donde se cuenta la supervivencia de un marinero en una isla desierta¹¹⁵, libro que daría lugar a la novela robinsoniana o robinsonadas como *Los Robisones Suizos*, la novela tuvo una gran difusión en todo el mundo y fue editada por el hijo del autor Rudolf Wyss. En esta versión los héroes son niños y el escenario es un parque natural en donde las plantas y los animales dan lugar a las exposiciones didácticas.

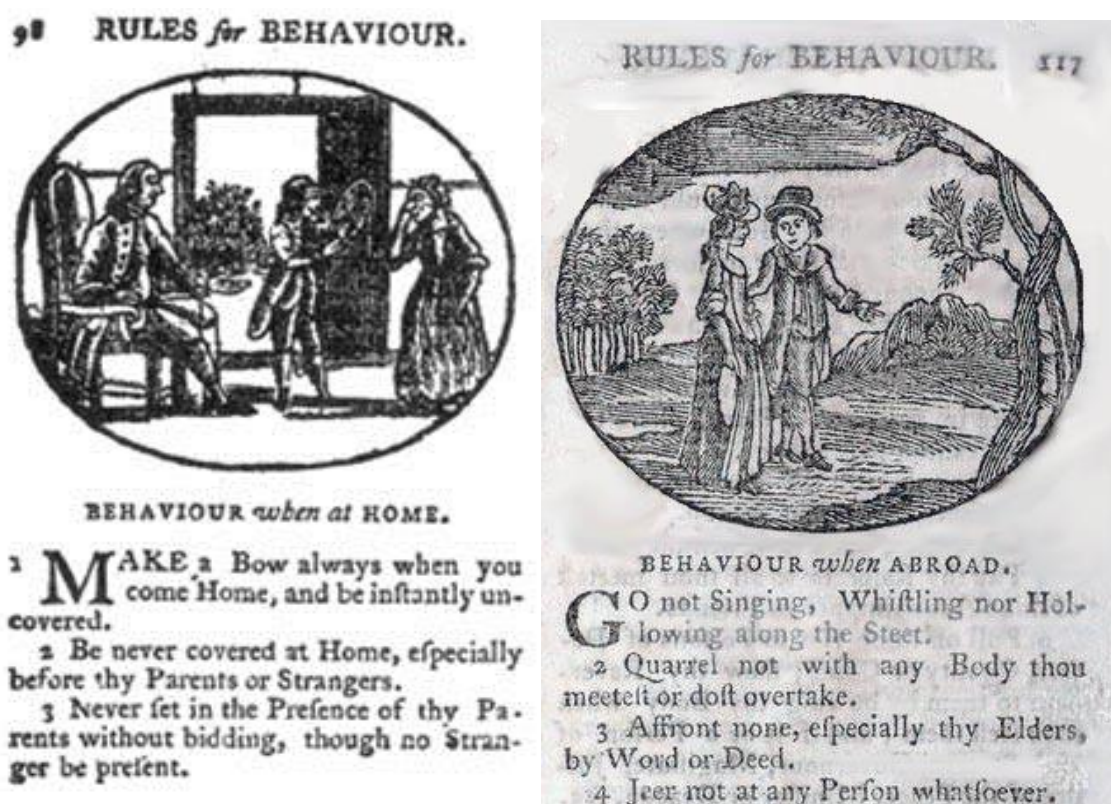
Hans Christian Andersen publica en 1835 su primera colección de historias para niños. Andersen utiliza temas populares e introduce un animismo que sitúa lo maravilloso en la vida cotidiana.

Pero sólo se podrá hablar de una literatura infantil cuando existe una edición especialmente destinada a los niños. Este acontecimiento tiene lugar alrededor del 1745 en varios países. John Newbery es el primer editor especializado en literatura infantil y juvenil, que al observar la popularidad de los cuentos de los Chapbooks, promueve la literatura destinada a los niños “los lindos libros dorados para niños y niñas” que tenían una sólida encuadernación y estaban ilustrados en blanco negro y colores. Organizó un equipo de editores ilustradores y documentistas. Estos libros que presentaban esencialmente cuentos morales, se fundamentaban principalmente en la idea de Locke que proponía un método de educación empírica: *La mente del niño se forma gracias a las reflexiones que hace a partir de sus experiencias sensoriales*. Según John Newbery había que excluir esas cosas

¹¹⁵ El libro se podría estructurar en dos partes. La primera titulada “Juventud de Robinson Crusoe”, consta de cinco capítulos dedicados a poner en situación al personaje. Se nos habla en ella de su familia, de las aventuras iniciales en el mar, de algunos episodios que precedieron al naufrago que le confinó en la isla desierta donde va a encontrarse consigo mismo. La segunda parte del libro titulada “La isla” es un minucioso relato de lo que afrontó Crusoe al encontrarse solo en medio de un territorio desconocido y sin los elementos necesarios para combatir la adversidad. Al desconcierto inicial del comerciante y burgués, sigue el aprendizaje, el desarrollo de un sentido práctico que garantiza su supervivencia y que pone de manifiesto aspectos de su espíritu que el mismo desconocía hasta entonces. Tal vez el éxito que obtuvo se debiera a que podía ser objeto de varias interpretaciones: James Joyce vio en Robinson el prototipo del colonialismo británico (la isla la consideró desde un principio como de su propiedad, llegando a esclavizar a un indígena), así como un símbolo del puritanismo: el hombre hecho a sí mismo, la perseverancia incluso en las más difíciles condiciones, la apatía sexual, el autocontrol, etc. Cabe también ver en la obra una alegoría de la vida de Defoe que había quebrado económicamente y debió sobreponerse a esta situación con dureza y trabajo. Por otra parte, aunque acaso no haya estado nunca en el designio del autor, el lector ha de enfrentarse filosóficamente a la novela como metáfora de la desnudez humana ante las fuerzas abrumadoras de la naturaleza, como puesta en evidencia de la denodada lucha ante esas fuerzas para someterlas y así crear un mundo habitable y cómodo para el hombre

absurdas que perjudicaban las mentes infantiles: los cuentos de duendes, hechiceras, hadas, amor, galantería etc, tan abundante en las producciones de entonces¹¹⁶.

En Gran Bretaña, John Newbery¹¹⁷ abre la primera librería para niños, “The Bible and Sun” y entre 1744 y 1767 publica cuidadosas pero baratas ediciones de libros para niños *Little pretty pocket books*¹¹⁸ (Fig.1.1.15). Obras como los *Cuentos de Perrault*, y adaptaciones de Gulliver o *Robin de los Bosques*, escritas por él mismo con la ayuda de Goldsmith. Así, el libro infantil alcanza naturaleza propia a finales del siglo XVIII.



(Fig. 1.1.15) A Little Pretty Pocket-book, 1787

¹¹⁶ Denise Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa. op. cit.*, p. 58 y 59.

¹¹⁷ John Newbery Editor británico. (1713- 1767). Librero y editor del primer libro ilustrado de Inglaterra, *A Little Pretty Pocket Book* (1744), y del primer periódico infantil, *The Lilliputian Magazine* (1751-1752), se le atribuye ser el primero en manejar el concepto de “colección”. A sus sucesores se debe la que luego sería tan conocida, *Mother Goose’s Melodys o Sonnets for the Cradle*, de 1781, que pocos años después se publicaría en EE.UU. con el título *Mother Goose Rhymes*. En esas canciones y cuentos populares para niños, en las que aparecen por vez primera personajes que luego revivirán en otras creaciones, como el Humpty Dumpty del segundo libro de Alicia, está el embrión escrito de la literatura inglesa del “nonsense”.

¹¹⁸ Publicado en 1744 por John Newbery., es considerado el primer libro para niños. Está formado por un conjunto de rimas simples para cada una de las letras del alfabeto y alcanzó gran popularidad.



(Fig.1.1.16) Willian Blake, *Cantos de la inocencia y de la experiencia*

En 1789 Willian Blake muestra la figura del niño como espíritu puro en una edición artesanal ilustrada por el mismo, experimentando con la técnica de aguafuerte. Considerar los logros de Blake en poesía o en las artes visuales por separado sería perjudicial para entender la magnitud de su obra: Blake veía estas dos disciplinas como dos medios de un esfuerzo espiritual unificado, y son inseparables para apreciar correctamente su trabajo. La pintura de Blake, reproduce visiones fantásticas de rico simbolismo. La relación que hay entre los poemas y las ilustraciones es compleja y exige imaginación por parte del lector, ya que se basa no tanto en el tema del poema en sí como en la sensación que éste transmite. No se sabe a ciencia cierta el método que utilizaba para estampar su obra. La explicación más plausible parece ser aquella según la cual primero escribía el texto y después realizaba los dibujos de cada poema sobre una plancha de cobre, usando algún líquido insensible al ácido, por lo cual quedaban en relieve cuando se aplicaba. Entonces, le daba una capa de tinta de color, lo estampaba, y retocaba los dibujos a mano con acuarela. Blake se anticipó a un movimiento posterior, el de la idealización de la infancia, con su obra *Cantos de la inocencia y de la experiencia* (Fig.1.1.16) ¹¹⁹.

¹¹⁹ *Cantos de la inocencia y de la experiencia*.

Era muy chico cuando murió mi madre, / Y mi padre me vendió cuando mi lengua / Apenas podía

Los buhoneros, eran los que ofrecían las baladas que circulaban por los pueblos en forma de hojas impresas, perpetuando la tradición oral (Fig. 1.1.17). Al principio las hojas impresas aparecían en blanco y negro sobre papel corriente, con un tosco grabado en madera como cabecera. El texto se ocupaba a menudo de la epopeya de los héroes tradicionales, o se refería a novedades graciosas y anecdóticas. También informaba sobre los sucesos del día.



(Fig. 1.1.17) Jules David. *Le Marchand d'Images*. Imprimerie lithographique Aubert Cie. Paris, 1840

Gracias a los buhoneros el impreso se convirtió en un intermediario entre la literatura oral tradicional y la literatura oralizada, sobre todo para utilizarla con los niños. Colocados los impresos en las paredes de las casas

gritar "¡deshollinador!" / Para limpiar chimeneas y dormir en hollín. / He aquí al pequeño Tom Dacre, que lloraba cuando le raparon / La cabeza rizada como el lomo de un cordero: Le dije / "¡Calla, Tom! No te preocupes, que con la cabeza desnuda / El hollín no te estropeará tu claro pelo." / Y se tranquilizó, y esa misma noche / Tom, mientras dormía, ¡qué visión tuvo! / Que miles de deshollinadores, Dick, Joe, Ned y Jack, / Todos ellos, estaban encerrados en ataúdes negros. / Y vino un Ángel con una llave brillante, / Que abrió los ataúdes y los liberó a todos; / Luego corrieron, bajando por un prado, / Y se lavaron en un río, y brillaron al Sol Después, desnudos y blancos, atrás dejados sus sacos, / Se elevaron sobre nubes y jugaron al viento; / Y el Ángel le dijo a Tom que si era bueno Tendría a Dios como padre, y no echaría de menos la dicha. / Así se despertó Tom; y nos levantamos en la oscuridad, / y salimos con los sacos cepillos al trabajo. Y aunque la mañana era fría, Tom iba feliz y caliente. / Pues si todos cumplían su deber, no había nada que temer.

permanecían a la vista de estos, quienes a partir del grabado podían cantar nuevamente la balada o dejar que su imaginación inventara creaciones propias. Por ello se dice que son las primeras publicaciones en las que la ilustración tuvo una función semántica fundamental¹²⁰



(Fig. 1. 1.18) Estampas de Épinal

¹²⁰ Denise Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa*, op. cit., p. 31.

Estas hojas impresas tienen gran éxito en Francia con las *Estampas de Épinal* (Fig. 1.1.18), cuyas hojas coloreadas se publicaron en varios idiomas, incluido el español, y se distribuyeron no sólo en Europa sino también en Latinoamérica y en los Estados Unidos; en Inglaterra con las *Broadside* (Fig. 1.1.19), en Alemania con los *Bilderbogen* (Fig.1.1.20) y en España, con las *Aleluyas* de la que hablaremos más adelante¹²¹. Denisse Escarpit manifiesta como en el momento en que nacía el libro ilustrado para niños estas hojas volantes se hallaban en boga en estos países, considerándolas como precedentes indiscutibles de la ilustración posterior. La novedad que introdujeron estas hojas consistió en que la imagen se volvió lo más importante. Presenta ilustraciones en series de tres, cuatro o cinco hileras, y cada hilera contiene a su vez tres, cuatro o cinco imágenes, bajo las cuales figuran de una a cuatro líneas de texto que no forzosamente cuenta la escena representada por la imagen que está encima. El relato se transmite por la imagen y el texto es un complemento que precisa lo que sucede antes y después. La producción de imágenes de Épinal duró de 1740 a 1880. Poco a poco se fue especializando en la infancia al narrar cuentos como los de Perrault. En un principio fueron estampas de temática popular y vivos colores. Su nombre deriva del de la primera empresa que las lanzó, "Imagerie d'Épinal" fundada en 1796 por Jean-Charles Pellerin, un nativo de la ciudad francesa de Épinal. Con el paso de tiempo, la expresión ha adquirido un sentido figurado en francés, designando una visión tradicionalista y naif de las cosas que se decanta únicamente por su lado bueno.

En Alemania, el gran periodo de los Bilderbogen comprende desde 1842 a 1898, periodo que fue ilustrado por verdaderos artistas, con figuras como Franz von Pocci y Wilheml Busch. Son imágenes con tendencias educativas y recreativas. En algunas de ellas se hallan relatos extraídos de Shakespeare Goethe, Byron etc.¹²².

¹²¹ Se han establecido paralelos entre la aleluya y estos otros impresos populares europeos realizados a base de series de viñetas que llevan pies de texto. Aunque ninguno de estos impresos es igual a la hoja de aleluyas ni por su forma ni por su contenido, todos los modelos editoriales corresponden al tronco común de la gran tradición de la estampería popular europea. Véase Antonio Martín *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)* nº 179, febrero 2005.

¹²² Denisse Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa*, op. cit. p. 140, 141.

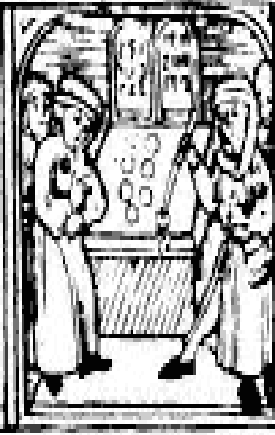
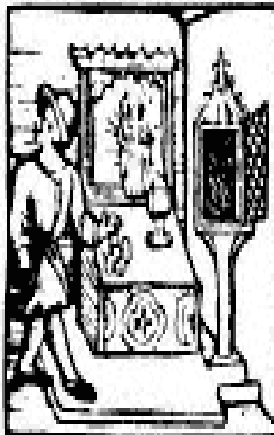
Ein graflich gekochte Geschehen zu Passau Von den Juden als hernach folgt.

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal



Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

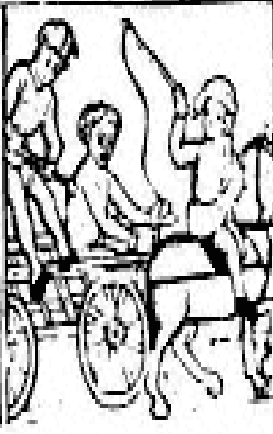
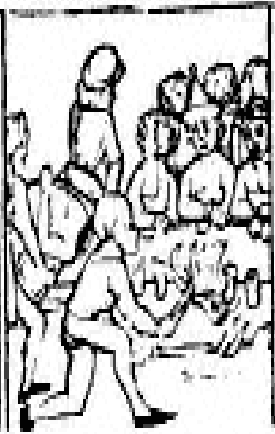


Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal

Der Herr Christ schenket den
Juden auf der Welt ein
einmal einmal einmal einmal
einmal einmal einmal einmal



(Fig. 1. 119) Broadside anunciando el milagro Passau Bleeding Host de1 478.

Das budlichte Männlein.

Von E. Jule

69



Will ich in mein Gärtlein gehn, will mein Zwiebeln gießen,
Steht ein budlichte Männlein da, hängt als an zu niesen.



Will ich in mein Küchlein gehn, will mein Süßlein kochen,
Steht ein budlichte Männlein da, hat mein Tüpflein brochen.



Will ich in mein Stüblein gehn, will mein Köstlein essen,
Sitzt ein budlichte Männlein da, hat's schon halber gegessen.



Will ich auf mein Speisder gehn, will mein Köstlein holen,
Steht ein budlichte Männlein da, hat mir's halber g'holten.



Will ich in mein Keller gehn, will mein Weinlein zapfen,
Steht ein budlichte Männlein da, tut mein Krug wegschnappen.



Sey ich mit and Männlein hin, will mein Köstlein bringen,
Steht ein budlichte Männlein da, läßt mir's Was nicht gehen.

Münchener Bilderbogen.

17. Kestage.
(Nur Rechte vorbehalten.)



Woh ich in mein Kammerlein, will mein Bettlein machen,
Steht ein budlichte Männlein da, hängt als an zu lachen.

Nro. 69.



Wenn ich an mein Bänkelein setz, will ein Köstlein beten,
Steht ein budlichte Männlein da, hängt als an zu reden;
Liebes Kindelein, ich ich dich,
Bei juch budlichte Männlein mit!

Illustrirt und Verlag von Grosse & Schaefer in München.

(Fig. 1.1.20) Bilberdogen alemán. Año 1851



(Fig. 1.1.21) Mauscrito de Topffer en el que demuestra su gusto por interconectar ambos lenguajes: el textual y el iconográfico

Rodolfo Töpffer¹²³ (Fig. 1.1.21) será el gran creador de historietas gráficas de maliciosa ingenuidad. Componía relatos cortos en los que intercalaba pequeños bocetos que se acabarán convirtiendo en una nueva forma de lenguaje. Referente a

¹²³ Rodolfo Töpffer fue un pedagogo suizo (1799-1846), considerado el padre de la historieta moderna. En 1827 realizó un pequeño álbum titulado *Los amores de M. Vieux-Bois*, pero no lo publicó hasta 1837. En 1829 si que publica *Voyages et aventures du Docteur Festus* y a éste le seguirán en rápida sucesión de obras *Histoire de M. Cryptogramme* (1830), *Mr Pencil* (1831, editada en 1840) *Histoire de M. Jabot* (editada en 1833), *The Adventures of Obadiah Oldbuck* (1837), *M. Crépín* (1837) e *Histoire D'Albert* (1844). Los álbumes de Töpffer tuvieron mucho éxito y fueron editados en Francia, Alemania y EEUU, generando multitud de imitaciones. Son álbumes con formato horizontal e iban dirigidos a lectores adultos, con una tira de viñetas por página y una o dos líneas de texto al pie de cada viñeta.

esta dualidad de ambos medios de expresión insertos en los documentos que nos han llegado, es curioso constatar cómo el autor en 1845 dice: *se pueden escribir narraciones con capítulos, líneas, palabras: es la literatura propiamente dicha. Se pueden escribir narraciones con sucesiones de escenas representadas gráficamente: es la literatura de estampas*¹²⁴.

Su obra *Les amour de monsieur Vieux-Bois* es una narración humorística cuya evolución se ha secuenciado mediante dibujos encerrados en recuadros separados entre sí por un marco que delimita la grafía y el espacio temporal, cuya progresión se realiza de izquierda a derecha, según el esquema convencional de lectura occidental, y que está plasmado en páginas de formato horizontal. Este pequeño libro es de naturaleza mixta. Se compone de una serie de dibujos hechos a mano. Cada uno de ellos está acompañado de una o dos líneas de texto. Los dibujos, sin ese texto, no tendrían nada más que un oscuro significado; el texto, sin los dibujos, no significaría nada. El escritor e ilustrador dice que forma una especie de novela original en cuanto que no se parece a otra cosa, y remata su comentario con una ironía sobre sí mismo cuando afirma: *El autor de este pequeño volumen no se ha dado a conocer. Si es un artista, dibuja medianamente, pero, posee cierto hábito al escribir. Si es un literato, escribe mediocrementemente, pero, con respecto al dibujo tiene, en cambio, un gran talento de aficionado.*

En esta época también destaca John Ruskin; escritor, crítico de arte y sociólogo británico, su obra más significativa *The King of the golden river or the black brothers*, fue ilustrada y escrita por él mismo en 1841 y publicada en 1889. El argumento, versa sobre dos hermanos a quienes el rencor del viento y del Rey del Río de oro, hace que sean convertidos en piedra por sus fechorías. No obstante este cuento de hadas tiene cierto carácter de mito o fábula, una historia concebida para explicar por qué las cosas son como son en el mundo.

Adentrándonos ya en la época victoriana (1837-1901) observamos que no existe una precisión estilística, el gusto pasó por sucesivas fases, de un clasicismo moribundo a un simbolismo decadente, a través del romanticismo pintoresco del

¹²⁴ Moonshadow [en línea]. [Consulta: 28 de Noviembre de 2013]. Disponible en Web: <http://www.moonshadow.es/2006/01/19/las-mejores-obras-de-los-comics-rodolphe-topffer-el-primer-autor-y-sus-primeros-comics/>

prerrafaelismo y del realismo costumbrista. Acaso el denominador común de esa época sea, la figura regordeta y bajita de esa soberana, en un fondo casero, familiar y hogareño¹²⁵. Hay que tener en cuenta que a finales de este siglo hay una gran actividad cultural y artística en Inglaterra; la política imperialista enriqueció sus museos con abundantes muestras del arte de extremo Oriente, se desarrollaron las artes plásticas, en especial la pintura y las ilustraciones para libros. Ya en la Edad Media los británicos se distinguieron como eminentes ilustradores y esa tradición no desmereció a lo largo de la historia de Inglaterra, un ejemplo de ello lo encontramos en los miembros de la “Hermandad prerrafaelistas”: William Holman Hunt¹²⁶, Millais¹²⁷, Rossetti¹²⁸, Burne Jones¹²⁹.

¹²⁵ Las ilustraciones de Tenniel en el libro de *Alicia en el País de las Maravillas*, recrea esta imagen en el personaje de la reina de corazones.

¹²⁶ William Holman Hunt (Londres 1827-1910) fue uno de los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita. Aunque estudió en la Royal Academy of Arts, rechazó el estilo impuesto por su fundador, Sir Joshua Reynolds. Fundó en 1848, junto con Dante Gabriel Rossetti y John Everett Millais, la Hermandad Prerrafaelita, asociación que propugnaba un retorno a lo espiritual y sincero en el arte, despreciando la pintura académica, que consideraban una mera repetición de clichés. Para ello, proponían inspirarse en los primitivos italianos y flamencos del siglo XV, anteriores a Rafael. Las obras de Hunt no tuvieron al principio demasiado éxito, siendo calificadas por la crítica de feas y torpemente ejecutadas. En los comienzos de su carrera su interés por el realismo le llevó a pintar varios cuadros que reflejaban escenas de la vida cotidiana tanto en el campo como en la ciudad, tales como *Pastor veleidoso* (*The Hireling Shepherd*, 1851) o *El despertar de la conciencia* (*The Awakening Conscience*, 1853). Esta última escandalizó al público por mostrar sin ambages una relación extramatrimonial. Fue también un notable paisajista, Sin embargo, la fama le llegó con sus obras de temática religiosa, como *La luz del mundo* (*The Light of the World*). y *La sombra de la muerte* (*The Shadow of Death*, 1873), así como para pintar varios paisajes de la región. Hunt pintó también obras basadas en poemas, como *Isabella* o *La dama de Shalott*, y en la tradición literaria inglesa, de Shakespeare a Keats. Todas sus pinturas concedían una gran atención al detalle, y mostraban un vivo colorido y un elaborado simbolismo religioso, a menudo inspirado en los textos bíblicos. Su trabajo recibió la influencia de los escritos de John Ruskin y Thomas Carlyle. Como ellos, Hunt creía que el mundo podía ser descifrado como un sistema de signos visuales. Para Hunt, la tarea del artista consistía en revelar la correspondencia entre signo y realidad. Su última obra de importancia, *The Lady of Shalott* (1892), tuvo que ser completada por uno de sus ayudantes. La autobiografía de Hunt, *Prerrafaelismo y la Hermandad Prerrafaelita* (*Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*) fue escrita para corregir a otros libros aparecidos sobre el movimiento, en los que no se reconocía debidamente su contribución al mismo.

¹²⁷ Sir John Everett Millais (Southampton, 1829–1896). Funda junto a Rossetti y Hunt la “Hermandad Prerrafaelita” trabajando en este estilo. Admirador de los primitivos italianos del Quattrocento, mostró un marcado interés por renovar el arte inglés encorsetado en la temática de paisajes y en el retrato. Su *Ofelia* se considera una de las obras maestras del movimiento. Sin embargo, al transcurrir el tiempo Millais se ancló en el academicismo, renegando incluso de sus compañeros, llegando a ser académico y ennoblecido con el título de “Baronet”. Alcanzó un éxito notable como ilustrador de libros, sobre todo de las obras de Anthony Trollope y los poemas de Alfred Tennyson. Sus ilustraciones de las parábolas evangélicas se publicaron en 1864. Su suegro encargó la realización de unas vidrieras basadas en las mismas para una iglesia de Perth.

¹²⁸ Rossetti, (1828-1882) pintor y poeta inglés, sería uno de los máximos representantes del antivictorianismo en lo estético, intelectual y moral. Estudió en la Royal Academy. Conoció a

Pero fue Richard Dadd uno de los más extravagantes románticos. La curiosa y extraña vida de Richard Dadd¹³⁰ llama de especial manera la atención. Tras un viaje por Italia, Grecia, Turquía y Egipto, dicen que fue una insolación la que le hizo perder el contacto con la realidad.

Después de matar a su padre, Dadd se dedicó intensamente a la pintura. *El gran golpe del leñador mágico* (Fig.1.1.22) es una de sus obras. En ella, un grupo de duendes y hadas observa a un extraño leñador que sostiene su hacha y lanza un golpe hacia la nada. Fue tal la cantidad de capas que Dadd fue agregando insistentemente, que la pintura adquirió un efecto tridimensional. Es un óleo obsesivo que suscita la reflexión sobre el peso de lo irrevocable¹³¹.

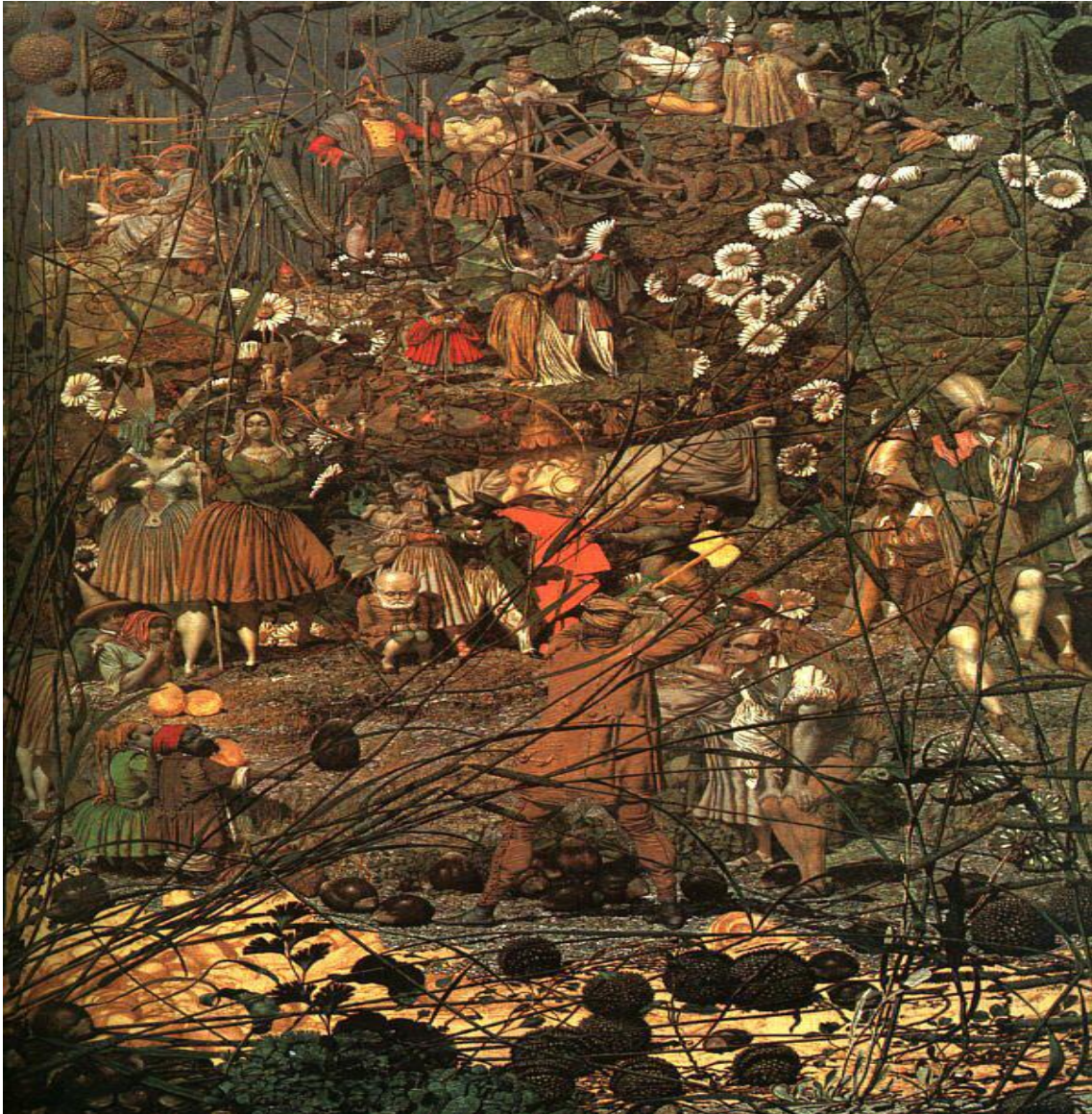
William Holman Hunt, con quien compartió ideas, fervores medievales y destreza pictórica, y, más tarde, junto con John Everett Millais fundó la Hermandad Prerrafaelista, volviendo a un arte espontáneo, ingenuo y de vivos colores. Su obra es intensamente mística y primitiva, Rossetti prefirió imágenes simbólicas y mitológicas a las realistas. Esto también puede predicarse de su poesía posterior. Temas preferido los textos de Dante, *La muerte de Arturo de sir Thomas Malory*. Sus visiones de las historias artúricas y del diseño medieval también inspiraron a William Morris y Edward Burne-Jones. Estas tendencias se acrecentaron debido a la muerte de su esposa, Elizabeth Siddal, quien se suicidó ingiriendo láudano, Rossetti cayó en la depresión y enterró la mayor parte de sus poemas inéditos en la tumba de su esposa. Idealizó su imagen como la Beatriz de Dante en un buen número de pinturas, como *El sueño de Dante* ante la muerte de su amada (1856) y en *Beata Beatrix* (1863), obra que marca el camino del pintor hacia una mayor ornamentación y simbolismo; esta pintura alegórica alude a la muerte de su mujer. Representa a Elizabeth en una pose lánguida y sensual, con su cabello rojo natural recogido en un peinado deshecho; sobre sus manos se está posando una paloma roja, símbolo de espiritualidad, que porta en el pico una ramita alusiva al láudano. A sus espaldas, una escena difusa representa a dos personajes, quizá Dante y Virgilio. El complejo simbolismo del retrato es aún fuente de debate entre los críticos. Pintó varias veces el mito de Proserpina o Perséfone, raptada por Hades. La diosa es representada según un canon común al romanticismo y al simbolismo: la mezcla de belleza y muerte se indica con el pelo negro y una pose sensual de mujer fatal. En su mano, la granada alude al mito y también, en clave simbólica, a la muerte. Su pintura influyó en el desarrollo del movimiento simbolista europeo. Rossetti representaba a las mujeres obsesivamente estilizadas. Tendía a retratar a su nueva amante, Fanny Cornforth como el epítome del erotismo físico, mientras que otra de sus amantes, Jane Burden, esposa de su socio de negocios William Morris, la idealizaba como una diosa etérea.

¹²⁹ *Summa Artis* tomo XXXIV, pp. 514 y 515.

¹³⁰ Richard Dadd (Kent 1817-1886). Pintor e ilustrador británico. Permaneció ajeno a las corrientes artísticas de su tiempo y realizó una obra de inquietante sugestión fantástica. Fue también un excelente ilustrador. Discípulo de la escuela de la Real Academia se dedicó a la pintura y composiciones históricas y fantásticas (*El sueño de Titania*; ilustró la obra de *Book of british Ballads*).

Enciclopedia Universal Ilustrada Europea americana, tomo XVII, Barcelona, Ed. Hijos de J Espasa

¹³¹ Fernando Savater. *El país plus Cultura* 24-01-1986.



(Fig.1.1.22) Richard Dadd *El gran golpe mágico del leñador*

Pero la curiosidad de la obra de Dadd es que no sabemos si nos encontramos ante un cuadro o una ilustración al óleo. Deducimos que tal confusión puede deberse al tema principal de la obra tan ligado a los cuentos de hadas y a la magia, por una parte, y al tamaño de las imágenes por otra. Respecto a las diferencias entre pintura e ilustración se podría dilucidar que la ilustración originariamente se hacía sólo para esclarecer o dar luz un concepto o idea mientras que el campo de la pintura es más amplio. En *El golpe Maestro*, tal vez Dad quiso “ilustrar” la justificación de lo que produjo el asesinato de su padre.



(Fig.1.1. 23) John Everett Millais. *The Small House at Allington*. Anthony Trollope's

Millais alcanzó un éxito notable como ilustrador de libros, sobre todo de las obras de Anthony Trollope (Fig.1.1.23) y los poemas de Alfred Tennyson (Fig.1.1.24).

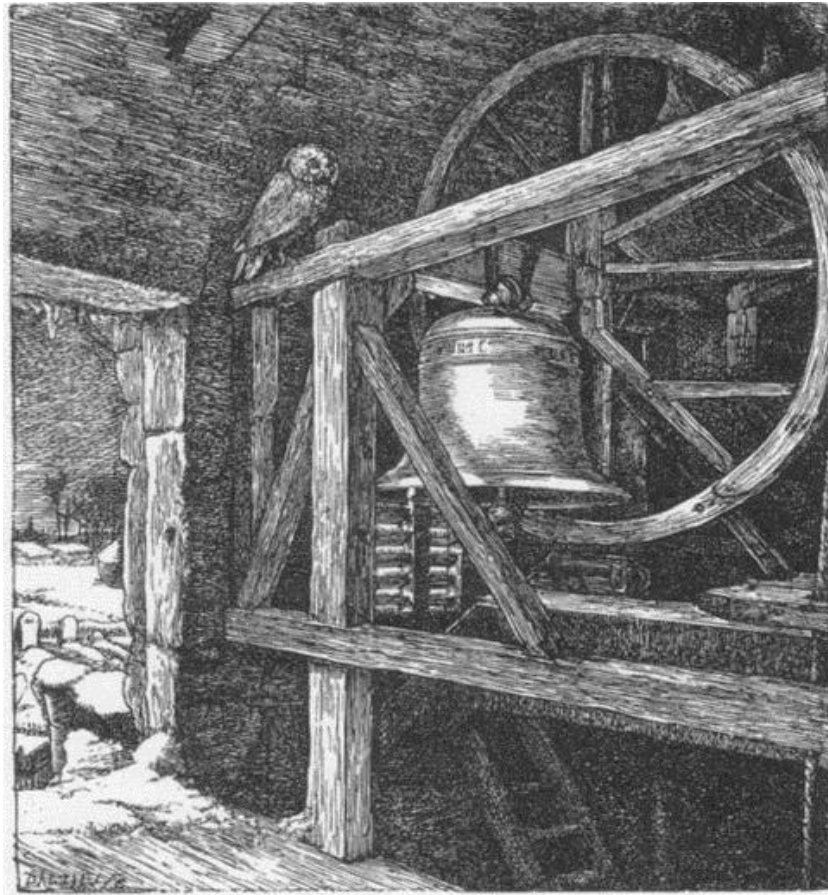
En las ilustraciones realizadas para la obra de Trollope *The Small House at Allington*, publicada en 1864, observamos como el realismo de Millais las puede hacer funcionar a la vez como documento histórico, al darnos una idea tanto de modas y decoración como de costumbres sociales de aquel momento.

Millais realizó un profundo trabajo con la obra de Tennyson¹³² *The Death of the Old Year*¹³³ ofreciendo una lectura emblemática.. El punto de partida del artista es la

¹³² Tennyson no quería, al principio, que los artistas interpretaran sus poemas, pero cuando "La Hermandad Prerrafaelita" se ofreció para ello aceptó.

¹³³ Full knee-deep lies the winter snow/And the winter winds are wearily sighing:/ Toll ye the church bell sad and slow,/ And tread softly and speak low,/ For the old year lies a-dying./Old year you must not die;/You came to us so readily,/You lived with us so steadily,/Old year you shall not die.
He lieth still: he doth not move:/ He will not see the dawn of day./ He hath no other life above./ He

exploración melancólica de Tennyson sobre la pérdida y el envejecimiento, enfocando su mirada sobre dos emblemas centrales: el “búho” (que no aparece en el poema, pero ha sido tradicionalmente asociado a la muerte, al conocimiento, a la crueldad de la naturaleza y a la tristeza); y la “campana funeraria”. Ambos son significantes de cambio y mortalidad. De esta forma Millais transmite el énfasis por la pérdida. A veces muestra cierta divergencia con los versos. La ilustración, en consecuencia puede verse como una especie de contrapunto visual, que aun conservando el tono emocional del escritor, lo dota de una mayor universalidad: la



(Fig. 1.1.24) John Everett Millais, *The Death of the Old Year*

gave me a friend and a true truelove/And the New-year will take 'em away./Old year you must not go;/So long you have been with us,/Such joy as you have seen with us,/Old year, you shall not go. He froth'd his bumpers to the brim; / A jollier year we shall not see. / But tho' his eyes are waxing dim,/ And tho' his foes speak ill of him,/ He was a friend to me. Old year, you shall not die; / We did so laugh and cry with you, / I've half a mind to die with you, / Old year, if you must die. He was full of joke and jest,/ But all his merry quips are o'er/ To see him die across the waste/His son and heir doth ride post-haste,/ But he'll be dead before./ Every one for his own./ The night is starry and cold, my friend,/ And the New-year blithe and bold, my friend,/ Comes up to take his own.

How hard he breathes! over the snow/I heard just now the crowing cock./ The shadows flicker to and fro:/ The cricket chirps: the light burns low: / 'Tis nearly twelve o'clock. / Shake hands, before you die. / Old year, we'll dearly rue for you: / what is it we can do for you? / peak out before you die.

imagen del melancólico búho por la muerte que contempla la rueda de inflexión de la vida, más duradera y sugerente. A pesar de carecer del atisbo de optimismo de Tennyson, que en sus versos da indicios de cierta renovación asociada con el nuevo año, existe, en cambio, como una especie de representación intemporal, en el que se suspenden momentáneamente tiempo y eternidad¹³⁴. El artista subraya asimismo la rueda junto con la campana. Ese mecanismo prerrafaelista de lo real que copia a la “naturaleza”, la cual es también la gran rueda de la vida, convirtiéndose así en una metáfora visual del paso del tiempo, que coincide y se extiende en el verso mordaz de Tennyson. En este proceso de mostrar un texto en el sentido de repetir simplemente la información, Millais despliega emblemas significativos de efectos reveladores.



(Fig. 1.1.25) John Everett Millais, *Framley Parsonage*

¹³⁴ Paul Goldman. *Victorian Illustration: The Pre-Raphaelites, the Idyllic School and the High Victorians*. Aldershot Scolar, 1996.

El uso del detalle emblemático para enriquecer y ampliar el material se aplica de forma similar en las ilustraciones que realiza para la obra de Trollope¹³⁵. Los textos de Trollope se caracterizan por una especie de desnudez periodística, pero Millais añade una dimensión adicional rica en códigos. En su tratamiento de *La familia Crawley*¹³⁶ en la novela *Framley Parsonage* (Fig. 1.1.24), destaca la imagen de la cuna. Esto aparece en el texto como un detalle incidental, pero Millais utiliza la cuna como base de un triángulo de composición, constituyendo la cabeza de Crawley uno de sus vértices, con los que seguramente pretende visualizar un mensaje alegórico. La parte inferior del diseño implica el comienzo de la vida, y se convierte en el ápice de la misma en la edad adulta: un proceso que conduce desde la edad de la inocencia a la juventud, a la experiencia de esperanza y a la posibilidad de fallos de la madurez. A primera vista no es más que una representación naturalista. *La familia Crawley* puede leerse como una representación universal del ciclo de vida. Sus ilustraciones tienen la majestuosidad de una pintura y, significativamente, podría ser considerada como una obra de arte independiente.

De hecho, todos los elementos del diseño aparentemente sencillo de Millais son significativos, cargando la escena con una profundidad y complejidad, que no aparece en el texto árido de Trollope. El autor es críptico, el artista expansivo e infunde en sus diseños una apasionada inmersión en una controversia entre el cuidado a no perder el detalle y el deseo de reciprocidad con la obra¹³⁷.

¹³⁵ El novelista inglés Anthony Trollope (1815-1882) fue un sutil observador de los estratos altos de la sociedad de la época victoriana, que retrató en dos monumentales crónicas en forma de novelas, la serie *Barchester* y *la Palliser*. Escribió para algunos de los periódicos más importantes de su época; y aunque no se adhirió oficialmente al realismo, se esfuerza en describir los medios sociales. A veces, la caracterización de sus personajes pasaba por tediosas páginas de reflexión moralizante muy de su tiempo.

¹³⁶ Trollope. *Framley Parsonage*. "The Cornhill Magazine". Ed. London, Smith, Elder y Co., 1861.

¹³⁷ Hilary Gresty, *Millais and Trollope Author and Illustrator*. Book Collector, 1981.



(Fig. 1.1.26) John Everett Millais. *A Dream of Fair Women*

Millais centra el contenido emocional y psicológico de los textos resaltando los gestos de sus personajes. Estos no son teatrales sino naturalistas y plasman los signos exteriores de la agitación interna. En otras ilustraciones adopta un enfoque contrario, suele describir escenas románticas y líricas con una vaga línea impresionista que crea una sensación de ligereza de lo efímero.



(Fig. 1.1.27) John Everett Millais *On the Water*

En el diseño para un poema anónimo *On the Water* (Fig. 1.1.27), en una publicación de una revista semanal, Millais utiliza la línea creando la sensación de anhelo, de ensueño que envuelve la obra. Los movimientos sutiles de luz, ondas, actúan como acentos más suaves y se visualizan en forma de ritmos indolentes. El artista crea así un equivalente visual mediante el ejercicio de lo sensible en la línea, emparejando su estilo con el texto: *On the water, on the water, /While the summer days were fair, /Whispering words in softest accents*¹³⁸. Las ilustraciones John Everett Millais tienen la majestuosidad de una pintura y, significativamente, podrían ser consideradas como una obra de arte independiente.



(Fig. 1.1.28) Dante Gabriel Rossetti *Ilustraciones libro de poemas*. Christina Rossetti

En las ilustraciones que Rossetti realiza para el libro de poemas de su hermana Christina¹³⁹ (Fig. 1.1.28) podemos apreciar los rasgos más característicos de los

¹³⁸ Simon Cooke, *Once a Week*. Lines illustrated [en línea]. *Victorian Web*, [Consulta: 7 de septiembre de 2013]. Disponible en Web: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/millais/29.html>

¹³⁹ Christina Rossetti, aunque publicó algunos de sus primeros poemas en *Germ* (1850), una revista prerrafaelista, y posó como modelo para su hermano, Dante Gabriel Rossetti, y otros pintores prerrafaelistas, ella no perteneció a este movimiento. Gran parte de su obra es de carácter religioso. Los temas de la renuncia al amor terrenal y la preocupación por la muerte se esbozan en poemas como *Cuando estoy muerta, querido mío* y *Colina arriba*. Otros, como *Un cumpleaños*, son terrenales,

prerrafaelitas. Las escalinatas que utilizan estos en sus obras no sólo constituían un elemento decorativo sino que su presencia acentuaba por un lado el uso de la línea curva y por otro ponía de relieve la estilización lineal, comunicando de esta forma en las ilustraciones su concepción idealizada de la mujer como una especie de entidad maravillosa y delicada. Las ondulaciones sensuales y curvilíneas que se observan en la mayoría de sus obras denotan esa aptitud, y así estereotipaba e idealizaba las figuras femeninas hasta llegar a hacerlas irreales. Los fondos decorativos flores, fuentes, jardines, escalinatas, palacetes... contribuían también a esa excelsitud.

En esta época también destaca John Ruskin, escritor, crítico de arte y sociólogo británico, su obra *The King of the golden river or the black brothers* fue ilustrada y escrita por él mismo en 1841 y publicada en 1889, el argumento, versa sobre dos hermanos a quienes el rencor del viento y del Rey del Río de oro hacen que sean convertidos en piedra por sus fechorías. No obstante este cuento de hadas tiene cierto carácter de mito o fábula, una historia concebida para explicar por qué las cosas son como son en el mundo. En el fondo yace una parábola que se divide en dos partes, aludiendo por un lado a una especie de Paraíso Perdido y por otro a un paraíso recuperado: perdido por el egoísmo, recuperado por la humildad y la generosidad.

En las ilustraciones realizadas por Ruskin, (Fig. 1.1.29) se puede apreciar cómo quedan reflejados los estudios que realizó sobre las técnicas para dibujar las formas de la naturaleza. Dentro de la vegetación y las rocas petrificadas, las estrías o rayas parecen querer insinuar un reflejo del ser humano, que queda flotando en la percepción del espectador, muy acorde con la narración, dejando patente en las imágenes ese paralelismo entre la naturaleza y el hombre.

románticos y sensuales. La obra de Rossetti abarca una amplia variedad de estilos y formas. Sus baladas, sonetos, poemas de amor y rimas de estilo nonsense son producto de una inteligencia consumada. Su devoción anglicana la llevó a pasar quince años de su vida en un convento. A pesar de ello, Rossetti escribió deliciosos poemas infantiles, como los contenidos en *Libro de canciones infantiles* (1872). Lo mejor de su poesía es *El mercado de los duendes* (1862) y *El viaje del príncipe y otros poemas* (1866). Rossetti que estaba propuesta para recibir una alta condecoración de las letras de su país, no pudo gozar de este reconocimiento al fallecer ese mismo año, en 1894.



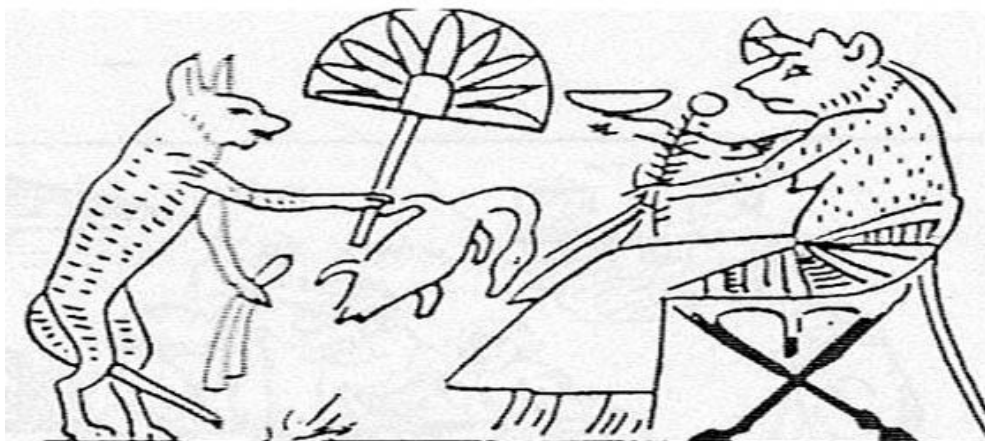
(Fig. 1.1.29) John Ruskin, *The King of the golden river or the black brothers*

-Breve referencia a la caricatura: origen y evolución

Aprovechamos la mención que realiza la enciclopedia *Summa Artis* para abrir un paréntesis en la evolución de la ilustración que estamos tratando y comentar la caricatura, ya que esta forma parte también de un tipo de ilustración, la cual se vale especialmente de varias figuras retóricas como la ironía y la sátira en sus dos formas: el aforismo asociado a la prosa y el epigrama, que se relacionan con el ingenio y el verso. Con respecto a ella, Gombrich afirma que en la representación caricaturesca se produce una ilusión de vida que puede prescindir de toda ilusión de realidad y, en efecto, el receptor de la imagen caricaturesca no encuentra en ella una cabal representación de lo real sino los indicios mínimos que permiten una referencia de personajes o situaciones en un “mundo posible” convencionalmente reconocible como mundo de la ilusión humorística.

El origen de la caricatura corre casi paralelo a los primeros dibujos. La caricatura, como sabemos, ha sido siempre un tipo de representación exagerada de unos personajes o de unos hechos con el fin de poder transmitir un mensaje, una

idea la mayoría de veces sarcástica, sobre una cuestión determinada. Gombrich puso de manifiesto esta trascendencia ya que un dibujante tenía más probabilidades de impresionar en una campaña de odio que un orador de masas o un periodista, en cierto modo, es verdad que consiguen muchas veces facilitar una información que no proporcionan otros medios, acerca de acontecimientos que pueden ir de los más banales a los más significativos. Igualmente a través de ella se puede adquirir un conocimiento no sólo acerca del estilo artístico del momento sino también social, cultural y político. Uno de los ejemplos que encontramos en el antiguo Egipto es un papiro donde aparece una escena en la que una rata sentada en un trono recibe como ofrenda una flor de loto por parte de un gato, escena que es contemplada por otras ratas que portan atributos reales (Fig. 1.1.30).



(Fig. 1.1.30) Papiro egipcio

En Roma como precedente de la caricatura destacan los frescos sobre monos encontrados en Grannano, de los que Champfleury escribió: *"...Es probable que el autor de esta obra se propusiese en ella representar en figuras de monos a determinados sujetos con sus propios gestos y maneras, poniendo en ridículo costumbres de su tiempo que hoy no conocemos"*¹⁴⁰. De los artistas-caricaturistas, de los que se conoce bastante poco, sólo cabe citar los nombrados por Plinio, como Ludio, de quien se dice que cultivaba el género de las "Cómica Tabella", tablillas en donde se dibujaban las escenas cómicas de una representación teatral para colgarlas en las puertas de los teatros y así servir de reclamo para los posibles espectadores.

¹⁴⁰ Enrique Peláez Malagón, [en línea], *Proyecto Clío, Red de Profesores de Geografía e Historia y Didáctica de las Ciencias Sociales* [Consulta: septiembre 2012]. Disponible en web: Historie de la caricature <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>

Entre otros muchos ejemplos que se dan en todo el Arte Medieval, nos encontramos con la de Renard que sirve para ridiculizar parte de la liturgia cristiana. Las figuras del zorro o del asno que predicán desde un púlpito mientras son escuchados por unos rebaños de ovejas o grupos de gallinas. También una ilustración debe saber expresar lo que de otra manera está escrito para que pueda ser asimilado por el lector. La ilustración no debería caer en dobles mensajes ¿pero qué ocurre cuando la obra a la que se ilustra puede llevar un doble mensaje o incluye una ambigüedad de ideas? Breviarios y misales ofrecían en sus páginas gran número de caricaturas que son presuntas sátiras contra altos dignatarios de la iglesia¹⁴¹.

Por lo que respecta al Renacimiento, la evolución de la caricatura durante este periodo viene marcada por la aparición de la imprenta, de esta forma la caricatura se hace más popular. En cuanto a los caricaturistas-artistas el más destacado puede que sea Carracci, quien hará hincapié en el tema de lo grotesco. Pero se podría señalar como es a partir del Renacimiento cuando, debido a los trabajos de los anteriores artistas, surge la caricatura como tal, de una manera estricta, atendiendo a la acepción etimológica de la palabra, nacida del término "Ritratti Carichi" (retratos sobrecargados).

Llegados ya al siglo XVII, a nivel teórico empezarán a surgir las primeras definiciones de caricatura. Así encontramos los trabajos del Conde Mosini, en el primero de ellos, aparece la definición del término como "Perfetta deformità" en contraposición al concepto Renacentista-Barroco de "Belleza ideal"¹⁴²; definición que se hace aún más precisa en el segundo de sus estudios cuando la describe como: "*Un procedimento de retrato, nacido de un interés realista, aunque con finalidad cómico-fantástica*". Pero será Baldinucci quien la definirá en el *Diccionario de la Academia Italiana*, en su edición de 1694, como "*especie de libertinaje de la imaginación*". Sin embargo fue en los tiempos en el que se inicia la reforma luterana cuando la caricatura adquiere una verdadera intencionalidad. En el museo británico de Londres se conserva un volumen de caricaturas protestantes, en una

¹⁴¹ Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura*, op. cit., p. 9.

¹⁴² J. Giovanni Atanasio Mosini, *Diverse figure*, Bolonia 1646, p. IV.

de las cuales el artista representa a Alejandro VI, amamantado por las tres furias, que se disputan por hacerlo como si una sola no pudiera infiltrarle maldad bastante.

La caricatura, que durante los tiempos antiguo y la Edad Media añade a su propio interés histórico el de ser la revelación de las costumbres de aquellas épocas, y que en el Renacimiento expresa ya fielmente la vida de la sociedad en cuyo seno se produce, adquiere, a partir del siglo XVII, el mérito artístico de sus creaciones en cada pueblo y asume diversos giros que le imprime un sello especial: en Inglaterra se hace esencialmente político; casi puede decirse que allí se desarrolla este género de dibujo epigramático¹⁴³.

Durante el siglo XVIII en este campo teórico destacará la figura de Francis Grose, que intenta codificar una serie de reglas sobre la caricatura en *Rules for Drawing caricatures*¹⁴⁴. Entre los artistas-caricaturistas, destaca Hogart, gran observador de la vida social, quien estigmatizará la injusticia y el envilecimiento con bromas, se podría decir de él que fue el que dio vida al dibujo satírico¹⁴⁵. Del mismo modo la hacen Rowlandson y Gillray en Inglaterra; Boilly, Debocourt y Gruikshank en Francia, ya a caballo entre el siglo XVIII y XIX. Los editores ingleses contaron con una escuela excelente de dibujantes de humor como Rowlandson¹⁴⁶ o James Gillray¹⁴⁷.

¹⁴³ Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura*, op. cit. p. 50 y 51

¹⁴⁴ Francis Grose. *Rules for drawing caricatures*, London, 1791

¹⁴⁵ Jacinto Octavio Picón, *Apuntes para la historia de la caricatura. Establecimiento Histográfico*, Madrid, Ed.Librería París Valencia, 2003, p. 52.

¹⁴⁶ Thomas Rowlandson (1756-1827), pintor y caricaturista inglés, estudió en la Royal Academy. A los 16 años se instaló en París y viaja por el continente europeo haciendo bocetos y tomando nota de la vida y costumbres de la gente de otros lugares. En 1775 realiza una exposición de dibujos titulada *Delilah visiting Samson in Prison (Dalila visita a Sansón en la prisión)*. También ilustró las ediciones de las novelas Tobias Smollett, Oliver Goldsmith, y Laurence Sterne.

¹⁴⁷ Gillray (1757 -1815) Grabador y caricaturista británico, se dedicó, sobre todo, a la sátira política, en la que destacó por sus viñetas, parodias y caricaturas, grabadas al aguafuerte y coloreadas a mano. Retrató los grandes sucesos de su época; la guerra contra Napoleón, las luchas reformistas en Inglaterra, y los avances tecnológicos en la medicina, las telecomunicaciones y la vida privada. La calidad del trazo y por esa cualidad casi surrealista que revive si no la realidad de su tiempo, sí la intensidad de emociones que merodeaban su sociedad.

William Hogarth¹⁴⁸ ilustró la obra *Hudibras*¹⁴⁹ de Samuel Butler (Fig. 1.1.30), largo poema satírico y burlesco sobre el puritanismo¹⁵⁰.



(Fig. 1.1.31) William Hogarth, *Hudibras*

Con Butler se inició la literatura humorística en Inglaterra, este humorismo del siglo XVII se expresaba sobre todo en la caricatura, el boceto burlesco, la deformación satírica de lo real. A veces resultaba vigoroso y eficaz, otras grosero. En general, no era sensible a las gradaciones del sentimiento, a los matices, y esto

¹⁴⁸ William Hogarth artista británico, grabador, ilustrador y pintor satírico. Se le considera pionero de las historietas occidentales. Empezó a ser conocido en 1726 por las ilustraciones que realizó para la novela *Hudibras*. Su obra varía desde el excelente retrato realista a una serie de pinturas al estilo de los cómics llamadas “costumbres morales modernas”. Muchas de su obra, que llegan a veces a ser despiadadas, se burlan de las costumbres y la política contemporánea. Es el gran maestro de la sátira social y política, en contacto directo con la literatura contemporánea de Henry Fielding.

¹⁴⁹ La obra de Samuel Butler narra la historia de Sir Hudibras, un caballero andante que es descrito con tantos elogios que el personaje llega a resultar absurdo y lo que se deja entrever es un tipo engreído y arrogante. Se le destaca también por su conocimiento de la lógica a pesar de ir haciendo el ridículo por todas partes, el personaje es atacado especialmente por su fervor religioso. Si nos atenemos a la relación con el modelo cervantino, podemos decir que ,más que una parodia en el fondo, Hudibras es una antítesis grotesca del Quijote .

¹⁵⁰ *Summa Artis*, tomo XXXIV, p. 514.

constituye el límite principal de mucha literatura burlesca. No obstante Hogart consigue con sus ilustraciones compensar estas carencias en la obra de Butler, y lo hace mediante la sutileza expresiva de la que dota a sus personajes. Igualmente, con sus dibujos, rompe la monotonía de la expresión del escritor. Ello ha contribuido a que la obra se salvara del olvido sin dejar de tener en cuenta, la eficacia de la técnica poética de Samuel Butler: brillante manejo del metro octosílabo, ingeniosas rimas, el deleite en palabras extrañas, aprendizaje esotérico, y la creación de efectos originales.



(Fig. 1.1.32). Thomas Rowlandson

Thomas Rowlandson estaba dotado de un tino especial para hacer resaltar en sus dibujos el ridículo de las cosas y de los hombres¹⁵¹ Los temas principales de sus dibujos era la vida social y la política, los encuentros en la calle, tabernas y espectáculos al aire libre (Fig. 1.1.32). Sus imágenes se caracterizan por la saturación dejando una zona neutra donde se encuentra el centro de la acción, se trata de una escena donde confluyen diferentes actitudes que se exagera no se trata tanto de dar testimonio de un acontecimiento sino de conceptualizar conductas o procederes sociales. El arte de Rowlandson surgió de una cultura de la ironía en una sociedad de mentalidad liberada, donde las clases sociales se mezclaban en las zonas públicas, como los parques reales, los jardines y el teatro, pero en el que la jerarquía se mantuvo. Después de su muerte y coincidiendo en la época victoriana su obra sufrió un declive crítico y fue proscrito como artista crudo y lascivo.



(Fig. 1.1.33) James Gillray

En lo que respecta a James Gillray (Fig. 1.1.33) hay que manifestar que su obra, se caracteriza por un alto contenido moral y porque sus caricaturas hablan a través de imágenes que hiperbolizan los rasgos de los personajes. La calidad del trazo y la cualidad casi surrealista hace revivir, si no la realidad de su tiempo, sí la intensidad de emociones que merodeaban su sociedad Su obra ataca la insensatez de aquella

¹⁵¹ Jacinto Octavio Picón. *Apuntes para la historia de la caricatura*. Madrid, Establecimiento Histografico, 1871, p. 70.

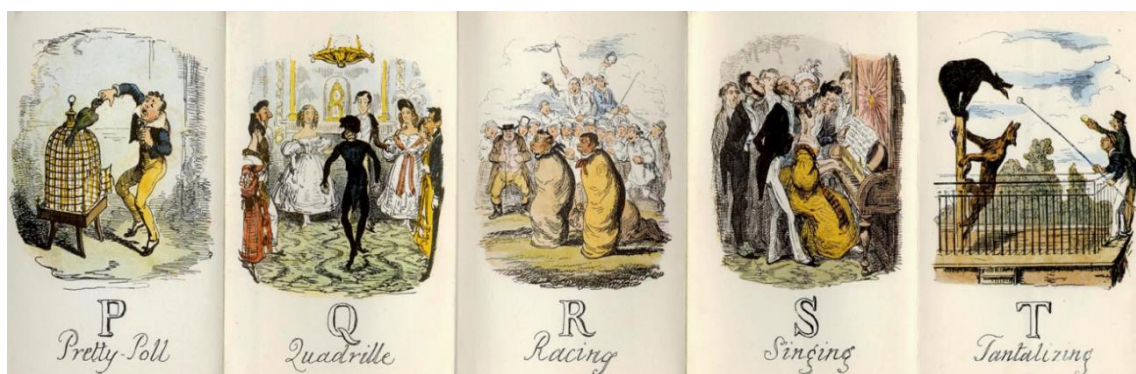
época con una mordaz sátira y nada se escapa a su percepción, ni siquiera un insignificante cambio de moda. Gillray se distinguió por el hecho de que sus caricaturas eran verdaderas obras de arte. Las ideas plasmadas en algunos de los trabajos son sublimes y poéticamente magníficas en la viveza de su significado.

Al igual que Gillray¹⁵², Cruikshank (Fig. 1.1.34) también muestra un agudo sentido del humor con las preocupaciones morales y sociales. Fue conocido por su sátira y sus grandes trabajos en la ilustración de diversos libros ingleses concernientes a la política y a la sociedad. En las láminas de *A comic Alphabet* presenta situaciones humorísticas y ambientes diversos con esos pequeños detalles, a veces, difíciles de captar, que caracterizan el humor anglosajón, a la vez que permiten hacerse una idea del “ambiente” inglés a finales del siglo XIX, pero lo importante para el lector es intentar situarse en la época y conocer un poco de su historia social, ello permite apreciar mejor su capacidad de comunicar mediante la imagen.

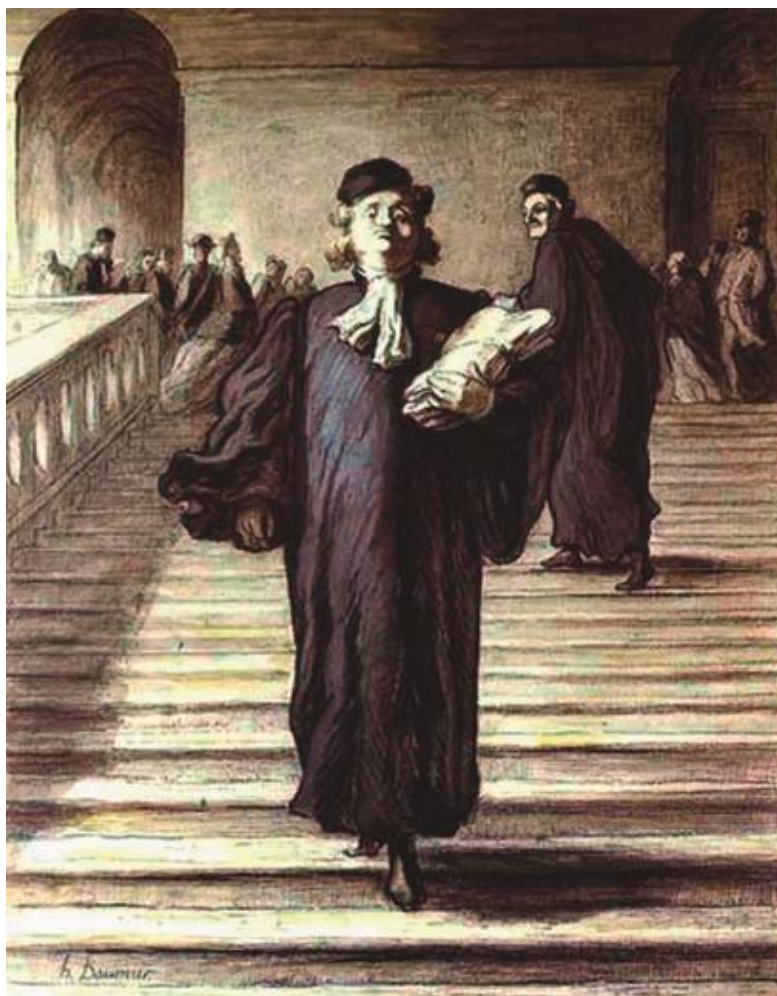
La ilustración en el siglo XIX viene determinada por la invención de la litografía en 1796 por Aloys Senefelder, lo que supone un avance ya que hasta entonces el artista dejaba sus dibujos en manos del grabador de reproducciones lo cual comporta un peligro por el debilitamiento del rasgo que esto suponía. Ahora el artista trabaja directamente sobre el soporte, controlando todo el proceso de reproducción. Pero la característica general de este periodo será la difusión y generalización de la prensa, vehículo fundamental para el desarrollo y expansión de este género, de tal modo que es en este siglo cuando se asiste a la transformación del artista-caricaturista al caricaturista-periodista. El caricaturista se convierte en un periodista que utilizará una serie de medios a su alcance (la imagen por ejemplo), para poder llegar a las masas, masas que en el siglo XIX en su

¹⁵² James Gillray (Chelsea, 1757–1815), un caricaturista británico, célebre por sus caricaturas de sátiras políticas y sociales, entre las que destacan sobre todo las dedicadas a Jorge III y a Napoleón. La mayoría de ellas están realizadas en aguafuerte. Los excesos de la revolución francesa lo hicieron conservador y publicó caricatura tras caricatura en las que ridiculizaba a los franceses y a Napoleón. De todas maneras, Gillray no debe ser considerado como un entusiasta político del partido liberal o el partido conservador inglés, sino más bien como un espíritu libre. Cuando estaba comprometido con un trabajo, basado en un diseño del caricaturista Henry Burnbury titulado *Interior de una peluquería de caballeros en tiempo de reunión del tribunal de justicia*, aunque tenía intervalos ocasionales de cordura, los cuales empleó para terminarla. Su proceso de la locura se debió a los desmedidos hábitos que mantenía.

mayoría no saben leer ni escribir, de ahí el papel fundamental de este medio que se convertirá en el único capaz de utilizar un lenguaje popular y asequible para todos.



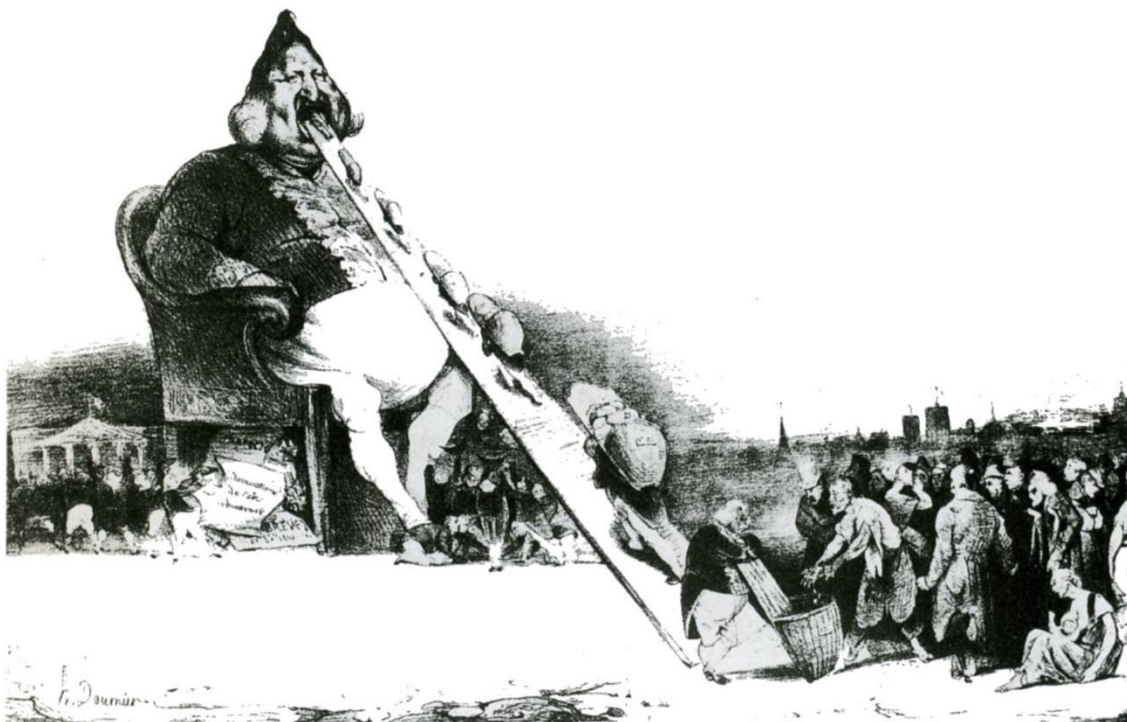
(Fig. 1.1.34) George Gruikshank, *A comic Alphabet*



(Fig. 1.1.35) Honoré Daumier *Juez bajando las escaleras*

Cada uno de los países irá marcando peculiaridades, así en la caricatura francesa podemos observar diferentes tipologías, de un lado las que nacen de la envidia, la murmuración y el odio, verdaderas obras satíricas; de otro la crítica política, fruto de un siglo tan polémico. Junto a estas dos tipologías también existe una tercera de carácter popular, más rica y variada y cuya finalidad sería la consecución de un humor más suave. Podemos destacar dentro de ella a Honoré Daumier¹⁵³, que a veces se servía de un texto para pintar una escena. En ocasiones

¹⁵³ Honoré Daumier (1808-1879). Pintor y caricaturista francés, cuyas obras, de gran crudeza y dramatismo, tratan lo cotidiano desde una óptica muy marcada de protesta social. Daumier comenzó su carrera artística dibujando para anuncios publicitarios. Fue empleado de la revista cómica "*Lecaricature*" y adquirió fama por sus litografías de descarnada sátira política. Una de esas caricaturas, publicada en 1832, mostraba al rey, Luis Felipe I de Orleans, como *Gargantúa* (el gigante legendario de la obra de François Rabelais), lo que le valió a Daumier seis meses de cárcel. Más tarde satirizó a la sociedad burguesa en una serie de litografías publicadas en el periódico *Le charivari*. Entre sus principales obras, no fechadas, se incluyen *La República*, *Los ladrones* y *el asno* y *El levantamiento*. Daumier tuvo un gran número de imitadores, pero ninguno de ellos alcanzó la profundidad y agudeza de su estilo. Sus grabados se destacan por la mordacidad descarnada y sin embargo de matices exquisitos y líneas nada exentas de sutileza. Al trabajar sarcásticamente los rostros, las expresiones, los gestos, con precisas exageraciones logra dar noción de la personalidad



(Fig. 1.1.36) Honore Daumier, *Gargantua*

para no ser demasiado explícito en sus críticas utilizaba fuentes literarias, especialmente de Molière como *El enfermo imaginario*. Daumier fue el primero en utilizar, la prensa, para influir con su arte en la opinión pública. Sus grabados se destacan por la mordacidad descarnada y sin embargo de matices exquisitos y líneas nada exentas de sutileza. Al trabajar sarcásticamente los rostros, las expresiones, los gestos, con precisas exageraciones, logra dar noción de la personalidad de los sujetos representados. Llama sobre todo la atención su facilidad para captar una idea con sólo un gesto o una actitud, las características individuales o la esencia de un personaje (Fig. 1.1.35). *Gargantua* (Fig. 1.1.36), personaje que Daumier toma de la obra de François Rabelais *Pantagruel y Gargantúa*, para hacer una caricatura del rey francés Louis-Philippe representándolo como un gigante glotón. Un enorme tablón sale de su boca en la que las recompensas suben hasta ella. Debajo, los funcionarios, recogen en canastas las monedas que tullidos, trabajadores y madres dejan en ellas. En

de los sujetos representados, dibujo muy expresivo, capaz de ilustrar una idea con sólo un gesto o una actitud. Es interesante notar en sus litografías el sabio uso de las combinaciones cromáticas para lograr sus cometidos de expresar situaciones emotivas en un ámbito social. Su pintura, menos conocida, se caracteriza por un patetismo logrado con masas oscuras y contrastes de colores fríos y cálidos.

Alemania, Chodowiecki, sienta las bases de la caricatura burlesca y fantástica que se desarrollará a lo largo de este siglo, pero Wilhelm Busch (Fig. 1.1.37), seguramente sea el más sobresaliente, Busch se caracteriza por la representación de personajes marcados por una gran humildad, que hacen frente a la perversidad del destino. También por un cierto sentido moral y aleccionador, algo por otra parte común en la caricatura alemana.



(Fig. 1.1.37) Wilhelm Busch

No hay muchas obras que hablen de la caricatura en España, el tema es eludido hasta en los grandes diccionarios enciclopédicos, como si la caricatura no existiesen el país hasta Goya, al que sitúan como el comienzo de la caricatura contemporánea en España, introduciendo de este modo en sus *Caprichos* y *Disparates* un tipo de humorismo trágico que caracterizará la ilustración caricaturesca española.

En lo que se refiere a la prensa ilustrada española del siglo XIX, ésta comienza con las "Hojas sueltas" que como crítica a la invasión napoleónica circulaban entre los años 1808 y 1812, por ejemplo: *El Arlequín de Europa*, *La salida del rey ambulante y su legión devota*, *Napoleón trabajando para la regeneración de España*, etc. Todas ellas ampliamente estudiadas en la obra de Gómez Imaz¹⁵⁴.

¹⁵⁴ M. Gómez Imaz, "Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)" Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1910.

Posteriormente, hacia mediados de siglo las caricaturas empiezan a aparecer firmadas, pudiéndose de este modo completar un panorama artístico español, es cuando aparecen nombres como los de Alenza, Cilla, Sancha, Sileno, que llevan a cabo una labor artística a través de revistas como *El Fisgón* (Madrid), *El Momo* (Madrid), *El Cascabel* (Madrid), *El Duende* (Madrid), *Madrid Cómic* (Madrid) (Fig.1.1.38), *Valencia Cómica* (Valencia), *Andalucía Alegre* ,(Granada) *Madeja Política* (Barcelona) etc.



(Fig. 1.1.38) *Madrid Cómic*, 1912

-Ilustraciones a partir del siglo XVIII

Después de este inciso y volviendo al orden cronológico que se pretende en nuestro trabajo, lo retomamos con las ilustraciones de esta misma época.

En reediciones de novelas del siglo XVIII, los dibujantes británicos pudieron cultivar, con mucho ingenio, un género similar al “casacón” continental. Sirvan de ejemplo las ilustraciones para *The Vicar of Wakefield* por H. Thomson o las

anteriores del protector de los prerrafaelistas W. Mulready. La creación de la revista *Punch*¹⁵⁵ ofreció a esos dibujantes una plataforma periódica para poder revelarse John Tenniel y Charles Keene, cuyas ilustraciones, a la vez espontáneas y estudiadas, causaron la admiración de Degas. Entre ellos se encontraba Gustave Doré, (Fig. 1.1.39) romántico tardío, con cientos de ilustraciones y con tendencia a lo sublime. Doré trazó inolvidables imágenes, siempre animadas de un movimiento que, partiendo de los personajes, se contagia a la composición entera. Si sus comienzos fueron dictados por su admiración a Grandville, a Cham y al suizo Töpffer, luego no parece recibir más lecciones que las de Rubens.



(Fig. 1.1.39) Gustave Doré, *El cuervo*

De un estilo distanciado de Dorée es Constantin Guys. Baudelaire dedica a Constantin Guys (Fig. 1.1.40) un artículo “El pintor de la vida moderna” en *Le*

¹⁵⁵ *Punch* revista británica de humor y sátira fundada por Henry Mayhew en 1841. Dentro de los originales practicantes del humor irreverente estuvieron: John Leech y Richard Doyle, a quienes se les unió posteriormente John Tenniel, Charles Keene, y George Du Maurier. Algunos de los caricaturistas que pasaron por la revista fueron: Frank Reynolds, George Belcher, Heath Robinson. Su máximo nivel de circulación fue alcanzado en la década de 1940, con 175.000 ejemplares por tiraje, aunque luego fue declinando paulatinamente hasta su cierre en 1992, después de 150 años de publicación. En 2004, gran parte del archivo de la revista fue vendido a la Biblioteca Británica.

Figaro donde nos dice como este ilustrador trata de extraer de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, separar lo eterno de lo fugaz. Baudelaire lo contrapone a los escapistas de su tiempo a los que los critica diciendo, que buscaban la salvación en su imaginaria fuga del medievo o al Oriente, acusándoles de perezosos: *Pues es mucho más fácil –decía– afirmar que todo es feo en el vestir de una época que tratar de encontrar su posible belleza misteriosa. ...Lo moderno es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente; la mitad del arte, cuya segunda mitad es lo eterno y lo inmutable*". Baudelaire al comentar el estilo de Guys habla de una ingenuidad que obedece a la impresión del momento que parece encerrar cierta



(Fig. 1.1.40) Constantin Guys

superficialidad en el dibujo, pero que no es ni más ni menos que la libertad del artista frente a los corsés académico y técnico que va hacia un dibujo más

espontáneo. En cuanto a su estilo Guys mancha con desenvoltura la aguada y consigue imágenes muy expresivas, no puede negarse algo de “bárbaro e ingenuo”, pero esto no deja de ser una prueba más de obediencia a la impresión, puede que esa ingenuidad elogiada encierra cierta debilidad, cierta superficialidad de dibujo pero es posible también que esa manera de dibujar afirme esa libertad del artista ante todos los corsés antes aludidos y se vaya, incluso sacrificando lo estético para llegar a obras pictóricas naïf.

Louis Boulanger¹⁵⁶ y Celestin Nanteuil, representan el romanticismo de fantasía, gótico e infernal. Louis Boulanger ilustró varios libros romántico de Victor Hugo y Alexandre Dumas. *Le Ronde du Sábbat* de Louis Boulanger es en sí mismo un icono de esta tendencia todavía muy poco estudiada (Fig. 1.1.41)¹⁵⁷.



(Fig. 1.1.41) Louis Boulanger., *Le Ronde du Sábbat*

¹⁵⁶ Louis Boulanger Vercelli, (1806- 1867) pintor francés, partidario de los ideales románticos, tuvo predilección por los temas de inspiración literaria, con frecuencia ambientados en un Medievo fantástico.

¹⁵⁷ *Summa Artis*. XXXIV, p. 508.

Publicado en 1828, se ha dicho que esta es la escena más diabólica, e infernal, que ingenuamente, pudo ser trazada por una pluma



(Fig. 1.1.42) Celestine Françoise Nanteuil

Las litografías de Celestine Françoise Nanteuil (Fig. 1.1.42), son de una curiosa perfección técnica¹⁵⁸. La agradable y anacrónica ambientación barroca del *Quijote* de aspecto centroeuropeo, ilustra la universalidad del personaje cervantino.

Como curiosidad a destacar en Célestin Nanteuil es una carta de tres páginas, que ilustra con cinco dibujos a pluma, dirigida a Marie Dorval el 15 de agosto de 1835. En ella cuenta con dibujos y texto el transcurso de un día en el que el artista se vio obligado a pernoctar en Amiens (Fig. 1.1.43).

Poco a poco, el libro infantil abandonará su carácter didáctico para entrar en la categoría de lo lúdico, cambio que va unido a las profundas modificaciones que se producen en la relación adulto-niño. Este diálogo nuevo, que aparece con el romanticismo, supone una interacción afectiva con sus contradicciones y conflictos, y marcará decisivamente la literatura infantil de todo un siglo, que descubre y sacraliza los valores de la infancia.

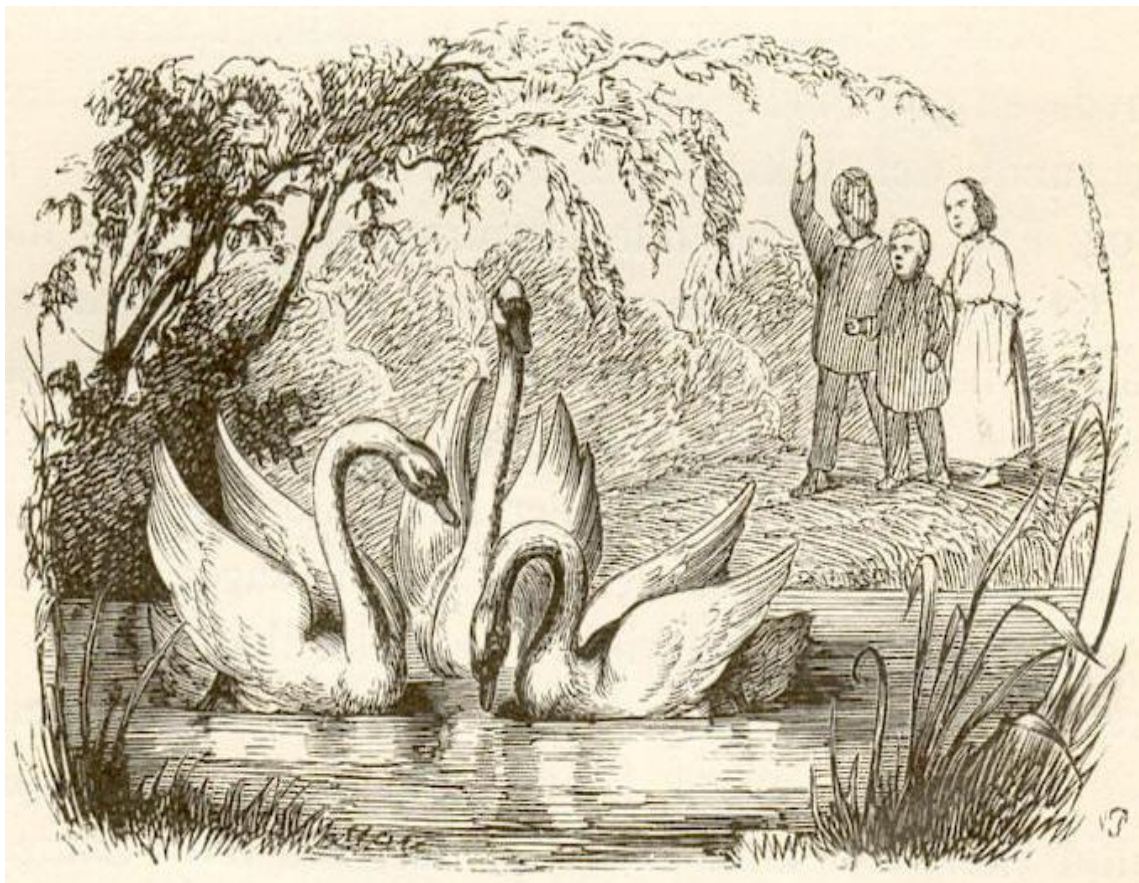
¹⁵⁸ *Suma Artis*, libro XXXIV, p. 501.



(Fig. 1.1.43) Celestine Nanteuil

Con el romanticismo, los libros para niños experimentaron notables cambios temáticos. Frente a la primacía de la razón y el absolutismo, surgió el deseo de recurrir a las fuentes propias de inspiración y mirar hacia el pasado (Andersen, Carroll, Ségur, Kipling, Mark Twain, etc.). Los hermanos Grimm, Jacob Ludwig Karl Grimm y Wilhelm Karl Grim, escuchaban las leyendas que los campesinos alemanes habían oído a sus antepasados y empezaron a recopilar y elaborar los cuentos de la tradición oral. Estas historias fueron recogidas estos últimos en su libro *Cuentos para la infancia y el hogar*, de esta obra hicieron una selección en dos volúmenes publicados en 1812 y 1815. La colección fue ampliada en 1857 y se conoce popularmente como *Cuentos de hadas de los hermanos Grimm*. Su extraordinaria difusión ha contribuido decisivamente a divulgar cuentos como *Blancanieves*, *La Cenicienta*, *Hänsel y Gretel* o *Juan sin miedo*. Sin embargo el libro infantil todavía no consigue el estatuto de objeto cultural, pero es gracias al libro ilustrado que la literatura infantil sale del anonimato, aunque al principio su punto de partida fuera pedagógico y no estético.

Hans Christian Andersen publica en 1835 su primera colección de historias para niños. Andersen utilizó temas populares e introduce un animismo que sitúa lo maravilloso en la vida cotidiana. En su extensa producción no se encuentran cuentos que hagan reír, sino cuentos que plantean la crueldad y la ternura de un modo sutil. Un ejemplo que podemos citar sería *El patito feo*, cuyo tema, que refleja el fuero interno de su autor, es una suerte de alegoría autobiográfica. Los cuentos de Andersen son tristes, pero su narrativa poética, y su manera de recrear atmósferas de gran intensidad, suavizan ese dolor que, así depurado, culmina casi siempre en un final feliz. Vilhelm Pedersen (Fig. 1.1.44) junto con Lorenz Frølich fue uno de los primeros ilustradores de los cuentos de Andersen



(Fig. 1.1.44) Vilhelm Pedersen, *El patito Feo*

Pedersen realiza dibujos de ambientación. Es un narrador, más que transmisor de expresión; en todo caso, gusta de representar los exteriores encuadrando paisajes y personajes, sin embargo los interiores se centra en los personajes o elementos. En la técnica utiliza una trama rayada de estudiado paralelismo, sin abandonar los ritmos del grafismo y cuidando cada hoja de un árbol, la corteza de

su tronco, los pliegues del vestido¹⁵⁹.



(Fig. 1.1.45) Nikolaus Heidelberg. *El patito Feo*

En contraposición encontramos estos dibujos actuales de Nikolaus Heidelberg (Fig. 1.1.45) Nikolaus declara que resulta difícil poner imagen a los cuentos de Andersen porque la mayoría de los lectores ya tienen una idea preconcebida de los protagonistas de sus historias y de la heterogeneidad las mismas, la diversidad de sus motivos y la ironía que se esconde detrás de cada narración. Heidelberg, al igual que Andersen, cree que los cuentos y sus ilustraciones están dirigidos tanto al público infantil como a los adultos¹⁶⁰. El ilustrador pone de manifiesto por una parte el encarcelamiento que supone para el personaje el haber sido ilustrado anteriormente, algo con lo que nos encontramos en desacuerdo, pues desde nuestro punto de vista, mientras más se ilustre de diferentes formas y estilo más rico en matices y peculiaridades será el personaje. Al ser ilustrado con varios

¹⁵⁹ Enrique Bernárdez, *Andersen Cuentos completos*, Madrid, Ed Cátedra, 2005.

¹⁶⁰ Aurora Intxausti, *Nikolaus Heidelberg ilustra la magia de los cuentos de Andersen*, "El País", Madrid, 03/03/2005.

estilos, el personaje se hace más libre, dejando así de estar encorsetado en una sola imagen.

Continuando con nuestro proceso histórico tenemos que tener en cuenta que si en el siglo XVIII Rousseau había subrayado la especificidad de la infancia, y había llamado la atención en el hecho de que el adulto podía quedar marcado por sus experiencias infantiles y juveniles, el Siglo XIX se dedicará a la investigación psicológica, y se desarrollará la psicología experimental: entre 1801 y 1803, Thomas Young realizó estudios sobre la percepción de los colores y Goethe publicó su teoría de los colores¹⁶¹.



(Fig. 1.1.46) Heinrich Hoffmann, *Struwwelpeter*

¹⁶¹ *Literatura infantil y Juvenil en Europa*, op. cit., p. 94 y 95.

Dentro de los primeros cuentos infantiles alemanes es muy conocido *Der Struwwelpeter (Pedro Melenas)*¹⁶². (Fig. 1.1.46) que da nombre al libro de varios relatos escrito e ilustrado en 1845 por el médico alemán Heinrich Hoffmann¹⁶³ entre los que se incluye *La tristísima historia de las cerillas* (Fig. 1.1.47).



(Fig. 1.1.47) Heinrich Hoffmann *La tristísima historia de las cerillas*

Las ilustraciones de estas breves historias rimadas contenían dibujos coloreados vivamente, que tenían por objetivo causar una inmediata impresión al

¹⁶² Heinrich Hoffmann, *Pedro Guedellas*, *Der Struwwelpeter*, Ediciones Linteo, Ourense 2001

¹⁶³ Heinrich Hoffmann al no encontrar un libro adecuado para su hijo como regalo de navidad decidió hacerlo él. El texto comenzaba con "La historia del malvado Federico", en cambio la presentación de *Der Struwwelpeter*, traducido al castellano como "*Pedro Melenas*", personaje que daría posteriormente nombre al libro. Löning, un conocido del autor, publicó por primera vez el libro en una edición de 1.500 ejemplares en 1845. El propio Hoffmann cuidó personalmente que la impresión de los dibujos no alterara en lo más mínimo los colores y el estilo original. Lo que no quería era que se deslizara en las páginas nada del estilo artificioso y dulzón tan característico de los libros infantiles que se publicaban en el momento y que él había rechazado en su búsqueda de un libro para su hijo.

Existe un interesante museo de Heinrich Hoffmann y el Struwwelpeter en Frankfurt, donde se exponen libros, fotos y documentos que hablan de la vida y el trabajo versátil de Hoffmann. También ofrece experiencias interactivas al contar con lugares donde el visitante descubre nuevas historias que les puede dar vida, y vestirse de su personaje favorito.

lector. El libro pertenece a una tradición de literatura destinada a los niños del tipo instructiva o aleccionadora, en auge durante el momento de su producción. Se trata de un conjunto de historias rimadas destinadas a advertir sobre las consecuencias negativas de actuaciones infantiles fuera de la norma de conducta considerada correcta en la época. El éxito de estos cuentos radica en un principio en su intención moral. Pero la exageración sobrepasa la realidad, y su desproporción convierte las historias aleccionadoras en burlas a la educación represiva. La fuerza de la imagen, más elocuente que el texto, y la imposibilidad de los castigos, convierten a este libro casi en una obra de humor, que lejos de asustar provoca la risa. Los libros para niños a partir de esta obra empieza a desprenderse de su carga excesivamente moral para acercarse a modelos literarios propios y por primera vez aparece el humor sarcástico. Los países que comenzaron a introducir elementos humorísticos en sus libros infantiles han sido los que han desarrollado una literatura más específica y original¹⁶⁴. Lo más interesante del libro es el desequilibrio entre el elemento cotidiano de cada cuento y las ilustraciones voluntariamente irrealista¹⁶⁵.

La vertiente fantástica de esta época fue cultivada también Theodor Amadeus Hoffman que entre 1819 y 1822 recopila bajo el título de *Los hermanos de San Serempion* varias narraciones en las que se incluye un cuento expresamente escrito para sus hijos, *El Cascanueces y el rey de los ratones*, en el que relata la fantasía de una niña enferma a quien la fiebre le produce sueños: sus juguetes adquieren vida y luchan contra los ratones. Hoffman se anticipó con este cuento a una realidad psicológica que posteriormente estudiaron científicos como Piaget: la dificultad de los niños para diferenciar lo físico y lo psíquico, la realidad y la fantasía.

¹⁶⁴ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., p. 48 a 50.

¹⁶⁵ *Literatura infantil y Juvenil en Europa*, op. cit., p. 17.



(Fig.1. 1.48) El Cascanueces, 1822



(Fig. 1.1.49) Roberto Innocenti, *El Cascanueces*, 1996.

Una versión más actual es la realizada por el ilustrador italiano ganador del premio Hans Christian Andersen de 2008. Frente al grabado del Cascanueces de la época (Fig. 1.1.48) las ilustraciones tridimensionales de Roberto Innocenti casi conllevan un poder narrativo de las imágenes sorprendente. Sus láminas deben de ser observadas detenidamente, por la cantidad de detalles que contienen, detalles que plantean interrogantes que invitan a completar la historia y a contemplar las imágenes atentamente descubriendo un mundo con todas sus particularidades.

Con su acertada elección de las perspectivas introduce al lector dentro de la obra, haciéndolo tomar parte activa como si él mismo se hubiera convertido en uno de los personajes.



(Fig. 1.1.50) Ilustración primera edición. *El último de los Mohicanos*

Las tierras que desde hacía años estaban siendo colonizadas por los europeos, fue un tema que se fue adoptando también en los libros para niños con todas las peculiaridades que revestía esa temática. A principios del siglo XIX el tema favorito en Estados Unidos, era la lucha de los colonos contra los aborígenes, James Fenimore Cooper fue uno de los primeros que escribieron sobre ello. En 1826 se publica *El último Mohicano* (Fig. 1.1.50) que pertenece a una serie de cinco novelas con las que Cooper compuso un fresco sobre la realidad de su país y de su historia más reciente, poniendo énfasis en los problemas sociales. Posteriormente esta tendencia denominada “indianas” fue seguida por otros escritores, que parece estar inspirada en las descripciones de paisajes sublimes de la naturaleza realizadas por Cooper¹⁶⁶ y que recuerda, a los cuadros de John Martín de cierto estilo tenebrista. Podemos apreciar por tanto, ese violento contraste de luces y sombras mediante una forzada iluminación, cuando se hace llegar un foco de luz marcando una diagonal.

¹⁶⁶ *Historia portátil de la literatura*, op. cit. p. 58.



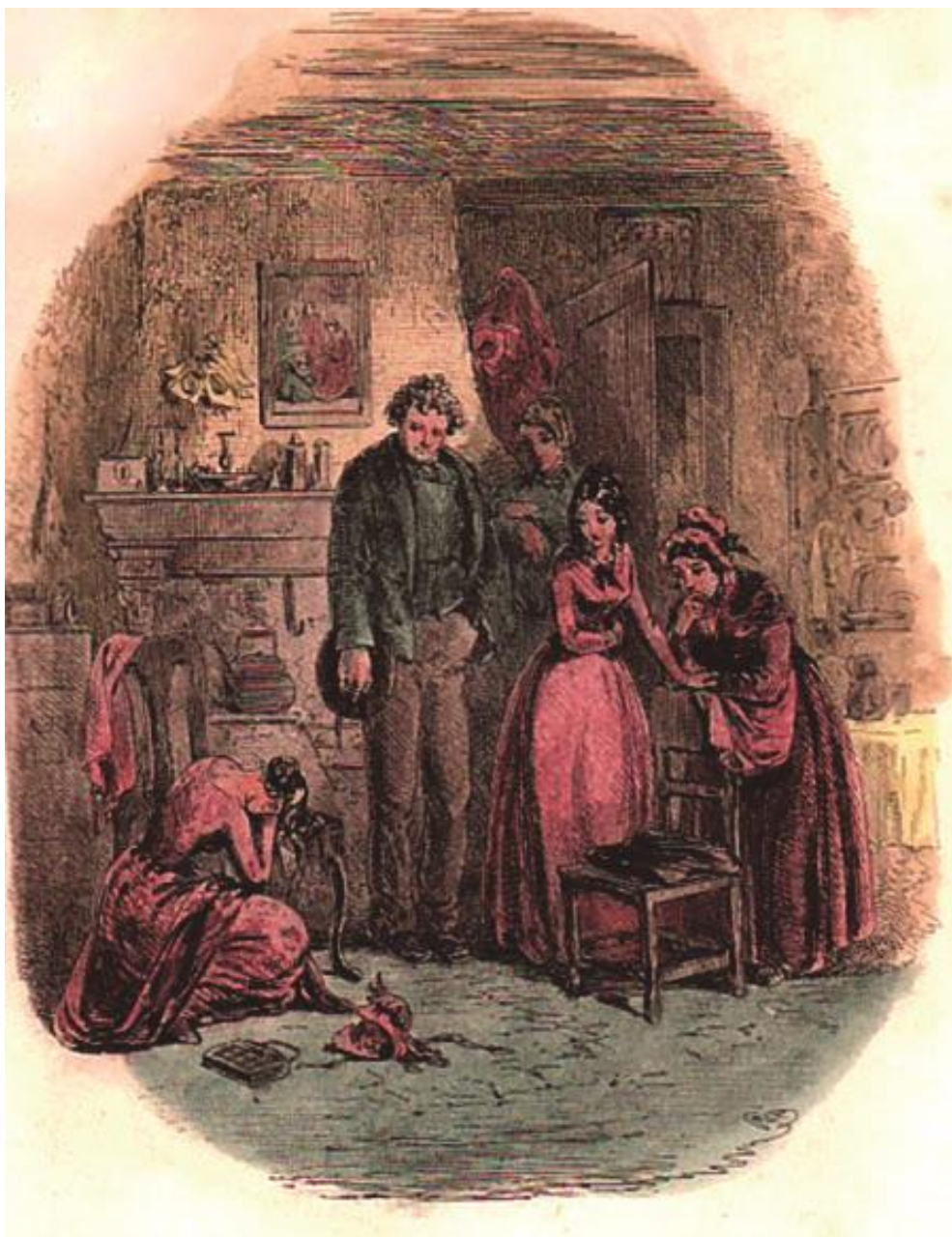
(Fig. 1.1.51) George Frederick Bensell, *Rip Van Winkle*

Washington Irving¹⁶⁷ escribió cuentos inspirados en hechos sobrenaturales de las bellas tradiciones que en esos momentos se rescataban en la Europa romántica. Jorge Federico Bensell para ilustrar la obra de Washington Irving *Rip Van Winkle* (Fig. 1.1.51), muestra al protagonista despertándose algo confuso después de una siesta de 20 años, aunque este cree que sólo ha dormido una noche. Con barba blanca, escopeta rota, ropa andrajosa, zapatos y piernas cubiertas de musgo, Bensell consigue plasmar ese trastorno a través de las tonalidades amarillas que proyecta sobre los objetos alterados por el paso del tiempo y que le induce al desconcierto.

En una línea diferente, de denuncia social, Charles Dickens escribe David

¹⁶⁷ Washington Irving (1783-1859), se le considera uno de los creadores de la literatura norteamericana, en especial de la novela breve. El *Libro de apuntes*, que escribe bajo el pseudónimo de Geoffrey Crayon, contiene entre otros cuentos el de *Rip Van Winkle*. Su estancia en España, donde desempeñó misiones diplomáticas, le inspiró *Vida y Viajes de Colón* y *Cuentos de la Alhambr.*

Copperfield (1850). En sus obras quiso criticar a las instituciones públicas sin escatimar sensaciones fuertes. Dickens sirvió de inspiración a toda una generación de escritores que utilizó la infancia para tocar la sensibilidad de los adultos¹⁶⁸.

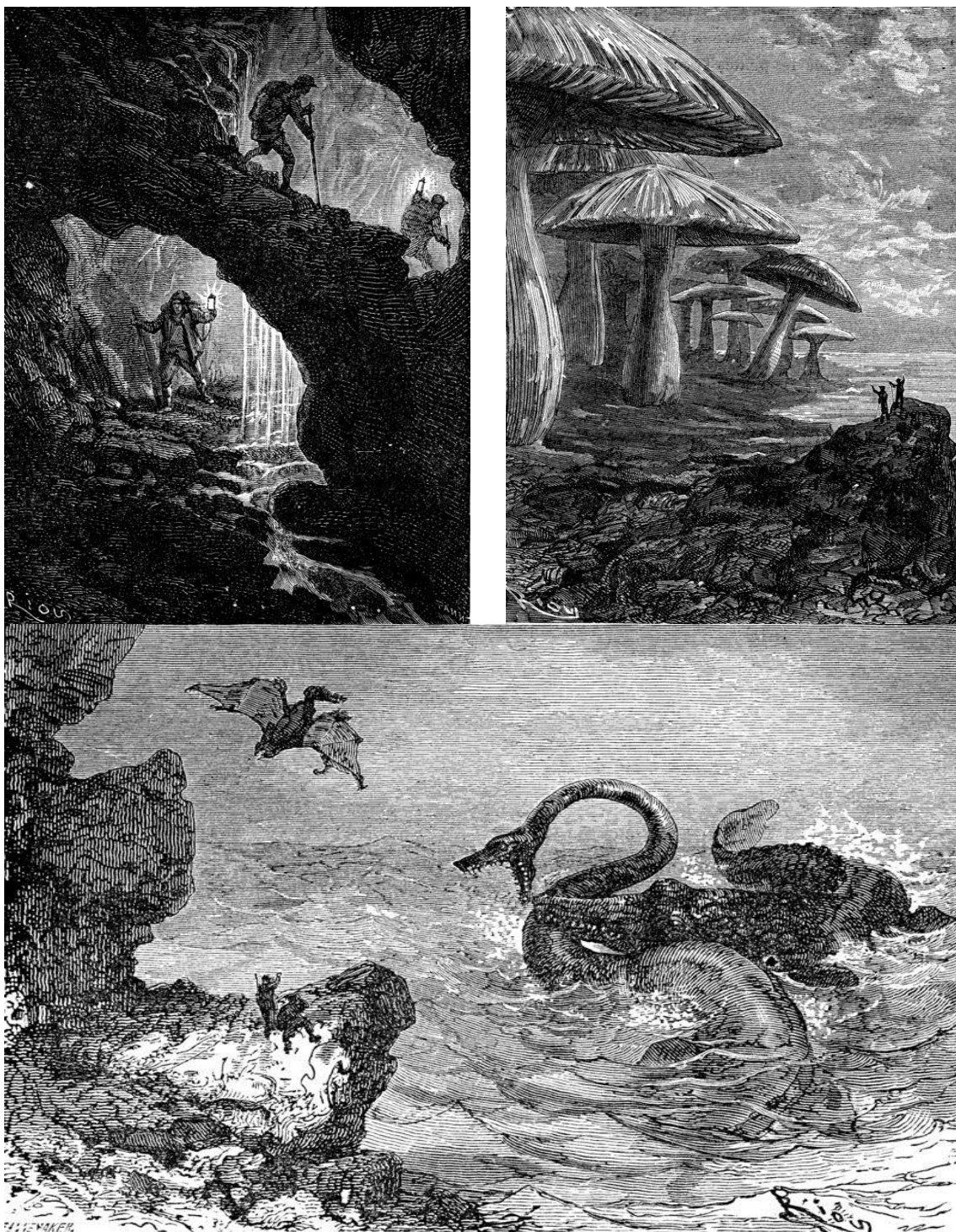


(Fig. 1.1.52) Cruickshank, *David Copperfield*

George Cruikshank (Fig. 1.1.52) es uno de los principales ilustradores de Charles Dickens¹⁶⁹. De una gran fuerza inventiva y con un agudeza penetrante para el absurdo y lo patético. Ilustró también obras de Walter Scott .

¹⁶⁸ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., p.51.

¹⁶⁹ Mark Bryant and Simon Heneage. *Dictionary of British book Illustrator and Caricaturists 1800-1914* Printed in England by baron publisshing church Street, woobridge, Suffolk. p. 273



(Fig. 1.1.53) Eduard Riou, *Viaje al centro de la tierra*

El movimiento de retorno a la naturaleza convivió en la mitad del siglo XIX con otro movimiento más racional defensor del poder de la ciencia y la tecnología frente al primitivismo irracional de la naturaleza. Julio Verne se erigió como máximo representante¹⁷⁰. La obra fue ilustrada por Eduard Riou (Fig. 1.1.53) que

¹⁷⁰ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit. p. 63.

acompañaron a la primera edición francesa publicada en Paris por J.Hetzel en 1864
Edmondo Marcucci escribió:

Los dibujos de Riou son ricos con la luz, y los rasgos de sus personajes poseen una fuerte expresión Tiene éxito en la adaptación y reproducción realista de los mundos fantásticos de la geografía de ficción Verniana: la niebla y la glaciales, las sombras dentro de la corteza terrestre, las desiertas playas y expansiva, y los numerosos cuerpos de agua y su movimiento... Todo es a la vez ordenado y evocado en Riou con un estilo que podría llamarse "realismo romántico"¹⁷¹.



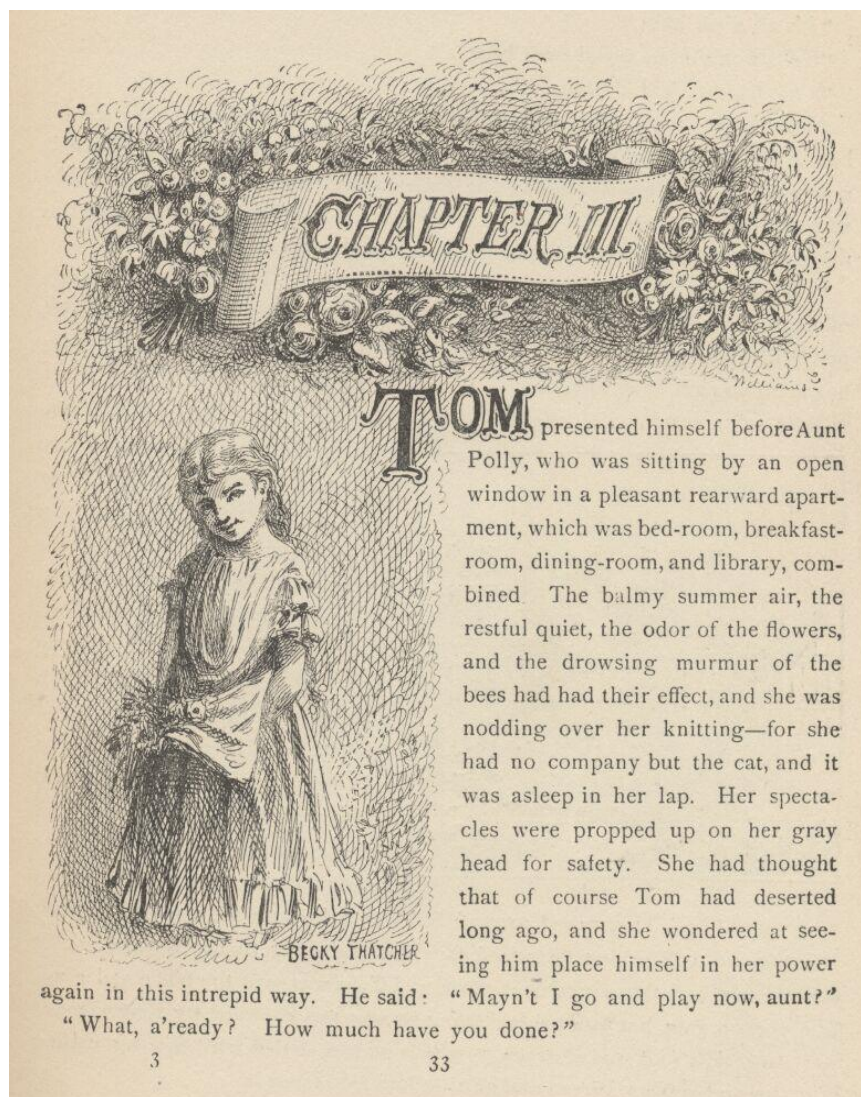
(Fig. 1.1.54) Edward Lear, *The book of Nonsense*

¹⁷¹ Edmondo Marcucci, *Les Illustraciones des Voyages Extraordinaires de Julio Verne*, Bordeaux, Ed. Société Jules Verne, 1956.



(Fig. 1.1.55) True Williams, *Las aventuras de Tom Sawyer*

Los modelos literarios de arquetipos infantiles predominantes en la literatura para niños, no se ajustaban a lo que Mark Twain había conocido en su infancia una moral familiar austera que contrastaba con la libertad de cada poblado del río. Por ello, en 1876, en *Tom Sawyer* (Fig. 1.1.55) retrató el verdadero niño americano que vive en su propio mundo ajeno al de los adultos.



(Fig. 1.1.56) Las aventuras de Ton Sawyer

En 1840 los ornamentos (Fig. 1.1.56) en los libros volvieron tener gran profusión¹⁷², en muchas ocasiones tiene que ver con el contenido del texto. Estos ornamentos se usó a partir de la Edad Media para romper la monotonía del texto, con el tiempo se les denominó viñetas por los elementos que utilizaban de las viñas (hojas, zarcillos, etc.). Los miniaturistas también se sirvieron de ellos para adornar los márgenes de los códices.

¹⁷² Simon Houfe, *Dictionary of british book Illustrator and caricaturists 1800-1914*, Printed in England by baron ppublisshin church Street, woobridge, Suffolk, p. 205.



(Fig. 1.1.57) Frank T. Merrill, *Mujercitas*, 1868

*Mujercitas*¹⁷³ (Fig. 1.1.57), esta obra de Alcott reproduce tanto en su estructura como en su tema la novela alegórica de John Bunyan, *El progreso del peregrino*¹⁷⁴ (*Pilgrim's progress*), muchos de los títulos de los capítulos son alusiones directas a esta obra “Juego de los peregrinos”, “Cargas”, “Beth encuentra el Palacio Hermoso”, “El valle de la humillación de Amy”, “Jo conoce a Apolión”, “Meg visita la Feria de las Vanidades”, etc.). Cada una de las jóvenes está caracterizada por un defecto, pero a la vez alude al ideal de transformación política y orden social basado en el núcleo familiar, defendido por la señora March madre de las niñas, al que Louisa May contrapone una opción más radical, materializada en el personaje de Jo, su hija que se resiste a aceptar los roles tradicionales. Personajes que reflejan una distinta postura con respecto al papel de la mujer en la sociedad de la época. Si la señora March representa una corriente que persigue llevar a cabo la Historia en el recinto del hogar, Jo representa a aquella otra que pretende que la mujer salga a la

¹⁷³ Novela de Louisa May Alcott que se publica en 1868, trata de la evolución de cuatro niñas que se convierten en mujeres durante la Guerra Civil en los Estados Unidos entre 1861 y 1865.

¹⁷⁴ *El progreso del peregrino* es una novela alegórica de John Bunyan, publicada en inglés en 1678. El protagonista se llama Cristiano y la mayoría de los personajes son llamados por su característica más evidente. Relata el viaje de Cristiano por su vida, buscando la salvación.

vida pública, y que reivindica su derecho a formar parte activa de la misma. Fue Frank T. Merrill ¹⁷⁵ quién realizó las ilustraciones clásicas para esta obra.

Joseph Rudyard Kipling fue uno de los representantes de la novela de aventuras de su época, *El libro de la selva* (Fig. 1.1.58) publicada en 1894 es su obra más destacada. Kipling toma de los mitos clásicos el tema del niño abandonado y



(Fig. 1.1.58) Robert Ingpen, *El libro de la selva*

¹⁷⁵ Frank Thayer. Merrill (Boston-1848), estudió en el Instituto de Lowell y en el Museo de Bellas Artes de Boston. Después de viajar y estudiar en Europa, comenzó una carrera como ilustrador de libros. Ilustró ediciones estándar de clásicos ingleses, como Thackeray, y Scott, y obras originales de muchos autores estadounidenses, incluyendo a Hawthorne y Twain. En 2002, la Concord Museo montó una exposición de dibujos originales de Merrill para la edición de 1880 de *Little Women* y su correspondencia con Louisa May Alcott.

cuidado por los animales¹⁷⁶. Para Denise Escarpit esta obra constituye un término medio entre literatura documental y la literatura de evasión. El libro de la selva constituye tanto una aportación pedagógica al mostrar un aspecto documental, consistente en mostrar al animal viviendo dentro de su medio, como didáctica al relatar los lazos entre el mundo animal y el de los hombres.¹⁷⁷

En estas ilustraciones realizadas por Robert Ingpen para la obra de Rudyard Kipling, el ilustrador opta por depurar el estilo del autor fallecido en 1936 para añadir algo al cuento sin perturbar la imaginación del lector. El resultado es un volumen cuadrado de 200 páginas, repleto de dibujos a carboncillo y acuarela, en el que se narra la historia de Mowgli, un niño criado por los lobos de una selva de la India¹⁷⁸.



(Fig. 1.1.59) Beatrix Potter

¹⁷⁶ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., p. 63.

¹⁷⁷ Denise Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa*, op. cit., p. 127.

¹⁷⁸ Victoria Fernández "Clásicos imaginados", *Babelia*, *El País* 29/12/2007.

En 1902 Beatrix Potter (Fig.1.1.59) publica una edición de 250 ejemplares financiada por ella misma que obtuvo una gran aceptación, obra que anteriormente había sido rechazada por un editor. B.Potter, es el ejemplo de la artista que concibe la ilustración y el texto de libros infantiles como un todo. Quería que sus libros fuesen pequeños, que ofreciesen poco texto y una nueva ilustración en cada página. Hacía apuntes naturalistas de los animales y con ellos trataba de reflejar sus costumbres. Las ilustraciones realizadas en delicadas acuarelas siguen estando de actualidad. En ellas, de fondo, siempre se encuentra el Los Lagos del Distrito, un paisaje que marcó a la autora y a su vez permaneció inalterable gracias a ella.



(Fig. 1.1.60) Arthur Rackham. *Peter Pan*

A fines del siglo XIX la imaginación y la fantasía recobraran sus derechos e intentarán contrarrestar la pesadez del cuento moral. El cuento moderno no se basaba ya en la presencia de hadas objetos mágicos, si no en la fantasía, el absurdo, el humor o el sueño. El personaje de James Matthew, Peter Pan apareció en 1906 con las ilustraciones de Arthur Rackham. El relato se desarrolla en dos niveles: el del mundo real y el del ideal en el límite de lo fantástico¹⁷⁹. Rackham (Fig. 1.1.60), plasma emociones humanas, gestos que parecen salir de personas reales, en tanto que intenta capturar un momento a punto de cambiar, como lo hace la fotografía. Hadas y duendes de facciones definidas, vestidos con la naturaleza misma, es la forma como Rackham con sus ilustraciones nos cuenta historias que promueven



(Fig. 1.1.61) E. H. Shepherd. *El viento en los saucers*

¹⁷⁹ Denise Escarpit, *Literatura infantil y Juvenil en Europa. op.cit.*, p.99.

valores más románticos que empíricos. Rackham entendía la ilustración como producto de la visión del ilustrador, nunca supeditada a la del escritor.



(Fig. 1.1.62) Eric Kincaid, *El viento en los sauces*

Vamos ratoncillos! ¿A qué esperáis?-les gritó el topo- ¡Como en los viejos tiempos cerrad la puerta y acercad al fuego ese banco!

El viento en los sauces es un cuento que Kenneth Grahame escribe para su hijo Alistair, que fue quien, cuando tenía cuatro años, escogió los animales. Su padre desarrolló la historia a lo largo de los tres años siguientes y finalmente la publicó en 1908. Este canto a la vida pastoral inglesa, a la vida sencilla y a la amistad, está lleno de humor y poesía. En el cuento se mezclan misticismo, aventura, moralidad

y camaradería. Se puede apreciar también en la obra como en ese mundo animal idílico irrumpe el capitalismo, simbolizado por uno de sus personajes. Desde nuestro punto de vista Grahame logra un gran nivel literario que se caracteriza por un estilo y un lenguaje aparentemente simples, pero que en realidad han sido muy elaborados. El humor sutil abunda en los diálogos; la poesía se va sumergiendo en todo el relato esencialmente en las imágenes de la naturaleza, cuyo realismo, el autor, armoniza con delicadas metáforas. Esta naturalidad en la narración se encuentra potenciada por las ilustraciones que en 1928 realizó Ernest Howard Shepard. (Fig. 1.1.61) y Eric Kincaid (Fig. 1.1.62).

Los dibujos de Shepard¹⁸⁰ (Fig. 1.1.61) detallan, mediante el empleo de una línea exacta y precisa las personalidades y rasgos de los personajes dotándolos de caracteres antropomórficos dignos de elogio. Las ilustraciones de Kincaid (Fig. 1.1.62) realizadas en 1986 proporcionan una nueva dimensión al cuento con su delicado estilo y gusto por el detalle y sus toques divertidos.

Las diez primeras historias de *Winnie the Pooh* se publicaron en 1926. El ilustrador fue elegido con sumo cuidado por su autor, pues Alan Alexander Milne concebía el libro como un todo formado por texto e ilustración. Finalmente se eligió como ilustrador a Ernest Howard Shepard (Fig. 1.1.63), el cual se valió para diseñar a Pooh de un oso de peluche propiedad de su hijo. Las aventuras de Pooh fueron promocionadas con un gran despliegue comercial¹⁸¹. Con el tiempo, Shepard reconoció que estas ilustraciones realizadas para el oso Pooh habían eclipsado su otro trabajo.

¹⁸⁰ Dibujante y pintor inglés que destacó por sus paisajes y sus estudios de animales hechos del natural. Fue asimismo ilustrador de revistas y libros infantiles.

¹⁸¹ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., p. 117.



(Fig. 1.1.63) Ernest Howard Shepard



(Fig. 1.1.64) Jean de Brunhoff. *La historia de Babar*

En 1931 Jean de Brunhoff publicó *La historia de Babar* (Fig. 1.1.64) en una edición que respetó el gran formato original (57x27) y tuvo en cuenta todas las exigencias del autor respecto a calidad del papel tipografía y el diseño. La novedad de este libro residió en el nuevo concepto de libro ilustrado que generó. Bruhoff lo concibió como una obra total donde cuida hasta el mínimo detalle. La página fue considerada como el espacio de un lenguaje global y, tanto texto como ilustración resultaban inseparables. Los álbumes de Babar deben ser valorados por sus innovadoras propuestas estéticas y de composición que impulsaron la búsqueda de nuevos lenguajes plásticos.

La forma que ha elegido Jean de Brunhoff para seducir al público infantil, es entre otros elementos, la letra redonda y tranquilizadora de la niñez, una letra a la vez formal y atrevida. No hay letra impresa, no hay máquina entre la historia y la lectura, sino una cercanía, una familiaridad que puede ser la que existe entre un padre y sus hijos. Por otra parte, el pequeño lector puede ir del texto a la ilustración a su antojo. En las historias de Babar, la página no sólo es la visualización de una historia, sino también la que le da todo su sentido porque es

imposible leer una historia de Babar sin mirar las ilustraciones y viceversa. En efecto, el autor ha dado el mismo espacio al texto y a la ilustración¹⁸².

Entre los años treinta y sesenta se multiplicaron en Europa las historias de pandillas que resuelven algún misterio o crimen relacionado con el lugar donde viven. Enid Blyton (Fig. 1.1.64) construye los nuevos aventureros en 1942, publica su primera obra de *Los Cinco* al que le siguieron muchas más obras triviales, tópicas, de sintaxis sencilla, frases cortas, escaso vocabulario y situaciones que se repiten una y otra vez. Los niños sin embargo se dejan seducir por ellas¹⁸³.



(Fig. 1.1.65) Eilen Soper, *Los cinco*

En el periodo de entreguerras Eilen Soper¹⁸⁴ (Fig. 1.1.65) ilustró más de 35 libros para Enid Blyton. Su gran habilidad para poner vida y movimiento a los temas que ilustraba ayuda y salva el texto, bastante mediocre, de Enid Blyton Ninguno de los artistas que ilustran las ediciones más tarde consiguió reproducir

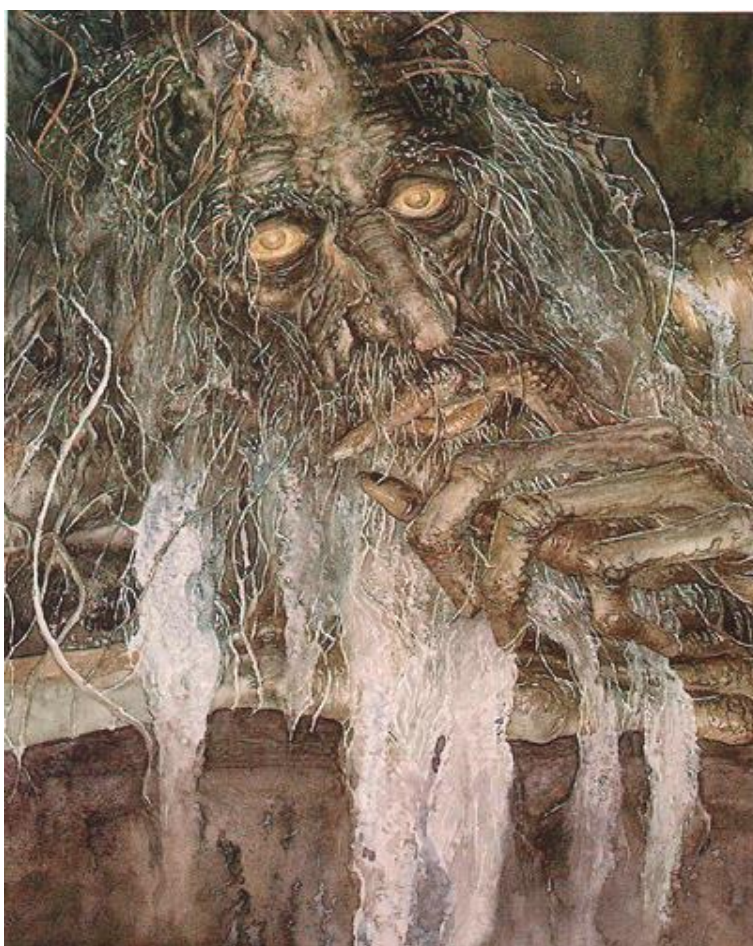
¹⁸² Sergio Andricaín y Antonio Orlando Rodríguez *Cuatrogatos* revista de literatura infantil nº 8, octubre-diciembre, Miami, FL 33135, USA / editores, 2001.

¹⁸³ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit., p. 105.

¹⁸⁴ Eileen Soper, nació en 1905 en Enfield, Middlesex. Cuando tenía tres años su familia se trasladó a vivir a la granja Welwyn, Hertfordshire. Educada en casa fue enseñada por su padre, George Soper, que era un grabador e ilustrador. Realizó aguafuertes desde joven, dos fueron aceptadas por la Real Academia cuando tenía sólo quince años. De hecho, gran parte de sus temas nacieron allí donde compuso varios libros sobre los animales. *When Badgers Wake*, 1955 y *Muntjac* de 1969 son estudios sobre los pequeños ciervos asiáticos que vivían allí. Realizó numerosas ilustraciones para revistas ilustradas y más de 35 títulos de Enid Blyton para los niños. *Diccionario del siglo XX ilustradores británicos de libros*, Wanderers del Campo (1959), p.

en las ilustraciones la atmósfera de las historias de manera tan eficaz.

La Segunda Guerra Mundial marcará un retroceso, tanto para la literatura infantil como para las artes y la cultura, debido a la destrucción de infraestructuras. Temáticamente los libros infantiles demostraron pocos cambios hasta los años sesenta, tratando de evitar un tono dramático. Buena parte de los libros destinados a los niños provenían de Estados Unidos, la mayoría de ellos se inscribía en una tendencia fantástica. A lo pequeño y fantástico acude también Elwyn Brooks Whyte creador de “Stuart Little”, ratón cuya peculiaridad consiste en haber nacido en un grupo de humanos¹⁸⁵. Posteriormente a esta publicación de 1945 se inició la industrialización y la fabricación en serie consiguiéndose una comercialización sin precedentes del libro infantil.



(Fig. 1.1.66) Alan Lee, *El señor de los anillos*

¹⁸⁵ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura*, op. cit. p 123, 124 y 125.



(Fig. 1.1.67) John Howe, *El señor de los anillos*

Uno de los grandes renovadores del género fantástico en los años cincuenta fue John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). Como filólogo y estudioso de los mitos, elaboró complejas estructuras en sus historias, llenas de detalles y estilísticamente alejadas de las modas. El profundo conocimiento de los ritos y su estilo marcadamente inglés le lleva a escribir *El Hobbit* y *El Señor de los anillos* publicada en 1954. Tolkien sitúa sus historias en el ámbito de lo imaginado, pero sin alejarse por completo de la realidad. La riqueza de la obra hizo que los principales ilustradores que la realizaron se esmeraran en sus creaciones artísticas. Alan Lee (Fig. 1.1.66) manifestó que su principal labor fue intentar proporcionar un acompañamiento visual a la obra sin interferir o falsear las imágenes que su autor trataba de elaborar cuidadosamente en la mente del lector, y que sintió que su tarea debía de consistir sólo en dar sombra a los héroes de la misión épica, desde lejos, acercándose a veces en los momentos de más emoción, pero evitando recrear los momentos dramáticos del texto. Para Alan Lee lo más importante era que cada ilustración tuviera relación con el texto de la página opuesta, había pasajes tan

hermosos y elegíacos, que todo intento de visualizarlos resultaba bastante complejo.

Para el ilustrador John Howe (Fig. 1.1.67), ilustrar a Tolkien significó confrontar esas neblinosas certidumbres, que pueden ser completamente distintas en cada lector. Para ello tuvo que caminar con cautela en su tarea como artista, mojando pinceles en sombra y lavándolos con luz, descendiendo por un sendero imposible entre combate y equilibrio, entre lo claro y lo oscuro.

1.2 ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DE LAS ILUSTRACIONES INFANTILES EN ESPAÑA.

La cultura de los niños españoles de los siglos XVII y XVIII se basaba fundamentalmente en las fuentes orales. La infancia como una etapa del desarrollo con características específicas, no fue tomada en cuenta hasta finales del XVIII, y es en el siglo XIX en el que se le concede cierta dedicación al niño, tras varios siglos en los que el valor que se le daba era el de su futuro rendimiento como hombre adulto, por lo que no existía la idea de la conveniencia de dotar a dicho grupo de posibilidades de acceso a los bienes culturales. Sólo aquellos que podían acceder a la educación, su conocimiento se ampliaba con los catecismos, catones y libros formativos y algunas pocas estampas e impresos populares como las aleluyas¹⁸⁶ (Fig. 1.2.1).

¹⁸⁶ Las aleluyas o aucas originarias no llevaban textos y su origen era el juego; uno de los ejemplos más antiguos es el *Joc de l'auca*, grabado por Pere Abadal de Moiá en 1676. A partir de los ejemplares más primitivos, algunos folcloristas han afirmado que tenían un origen derivado del augurio y la adivinación astrológicos. El hecho de que entre las imágenes de estas aucas se encuentren las del sol, la luna y otras figuras pertenecientes a los signos del zodiaco ha llevado a agruparlas como «aucas del sol y la luna». Las aleluyas forman parte de la estampería popular ligada a la literatura de cordel. Se trataba de impresos sueltos que se presentan como hojas de tamaño variable, aunque acabó por imponerse el tamaño del pliego (equivalente al doble 42 x 30'5cm), con series impresas de imágenes sobre un tema concreto. En su primera etapa, las aleluyas sólo recogían una colección de estampas o viñetas, que más tarde, llegarían a tener una intención narrativa. Cada hoja de aleluyas agrupa una serie de 48 estampas o viñetas, que se presentan ordenadas en el sentido de lectura en ocho hileras de seis viñetas cada una, aunque hay variables significativas de sólo 16, 32, 36 ó 40 viñetas. En las hojas más primitivas, las viñetas podían ser redondas aunque pronto se impuso el formato rectangular, y ya desde el siglo XVIII comenzaron a llevar textos complementarios, sobre todo en verso. Inicialmente estas hojas impresas recibían el nombre genérico de «aucas» en el ámbito cultural catalán, mientras que en el resto de España recibieron el nombre de aleluyas. Las ilustraciones se dibujaban expresamente en función de la historia narrada. Después, los dibujos se traspasaban, mediante la talla, a bloques de madera y con estos grabados se imprimían las viñetas de la aleluya. Al avanzar la técnica y con el desarrollo de las artes gráficas se utilizó también la litografía y la zincografía y, más tarde, el fotograbado. En el siglo XIX fue relativamente frecuente la reutilización de grabados pertenecientes a aleluyas de décadas anteriores, sobre todo cuando sólo mostraban relaciones de animales, oficios, edificios, etc., además se procedió en múltiples ocasiones a reimprimir aleluyas antiguas, cuyos textos se redactaban de nuevo para adecuarlos a la época. El nombre genérico corriente en España, aleluyas, deriva del modelo de unas hojas que llevaban impresas estampas piadosas junto con la palabra aleluya, cuyo origen está, como es sabido, en el hebreo *hallelu-ya*, "alabad con júbilo a Yaveh". De su asociación con la Pascua cristiana nace, a principios del siglo XVIII, el uso como nombre femenino de las estampitas que, con la palabra aleluya escrita en ellas, eran arrojadas al pueblo en los oficios de sábado Santo en el momento de entonar el celebrante el canto de aleluya. Documentalmente, según el Diccionario histórico de la lengua española de la RAE, el artículo aleluya -en una de las quince acepciones principales de la palabra- se refiere precisamente a estas estampas que se lanzaban al aire en ciertas fechas durante los oficios religiosos. Con el tiempo se perdió esta acepción y la



(Fig 1.2.1) José Robledano "Aleluyas", 1910. Obra de teatro para niño de Ramón de Valle Inclán.

palabra aleluya terminó por popularizarse como nombre de uso común referido a la hoja o pliego de papel que lleva impresa una serie de viñetas, con textos al pie, formando una descripción o una narración en imágenes. El uso y la costumbre han hecho que también se equipare esta palabra con los dípticos de versos pareados, de rima fácil, situados al pie de cada una de las viñetas que forman la aleluya.

Antonio Martín, *Historia de las lecturas infantiles, Las aleluya: Primera lectura y primeras imágenes para niños (siglos XVIII-XIX)*. Rev. CLII, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil, Barcelona, Ed. Fontalb, Febrero 2005, nº 179, p. 44.

José Robledano¹⁸⁷ mediante su colaboración como ilustrador en revistas infantiles contribuyó a esta expansión de la cultura en el mundo infantil.

Las primeras aleluyas se dirigían a lectores indeterminados y eran de carácter enumerativo: describían tipos y costumbres, mostraban monumentos o referían sucesos, como hacían, por ejemplo, *El Auca dels oficis, o al viaje de Carlos IV a Cataluña*. Otras ofrecían contenidos recreativos referidos a fiestas y funciones. Es imposible comprender y valorar la importancia de las aleluyas y su impacto sobre los lectores de aquel tiempo sólo desde nuestra propia óptica y la consideración del hecho editorial y de los lectores actuales. Hay que tener presente que la sociedad española del XVIII y de principios del XIX era agraria y estamental y soportaba unas elevadísimas tasas de analfabetismo. No existía una educación básica generalizada y tampoco existía infraestructuras para hacer posible una oferta cultural que llegase a toda la población. En aquella sociedad, las aleluyas, junto con los romances, estampas, relaciones de hechos y otros papeles populares, abrían a sus lectores una ventana al mundo y al conocimiento. Gracias a las imágenes, las aleluyas ofrecían una instrucción rudimentaria. Sólo algunas pocas se dirigían expresamente a la infancia, estas fueron las que facilitaron a los niños españoles el primer acercamiento a las formas elementales de la lectura a través de la imagen con textos esquemáticos y fáciles, que unidos a su bajo coste, hizo que acabaran siendo el medio de mayor interés para los niños de aquel tiempo, facilitando e impulsando así su consumo y demanda. Sin embargo los editores del momento apenas pensaron en ellos como lectores. Por ello se tardó en proponerse una oferta de literatura infantil, aunque pronto pasaron a editarse en papel de color (amarillo, azul, rojo, naranja, violeta) para captar mejor la atención y el interés de los niños. También se potenciaron los contenidos didácticos, forzando incluso para ello la temática y la intención de muchos de los títulos, seguramente

¹⁸⁷ José Robledano Torres (1884-1974) discípulo de Antonio Muñoz Degrain formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando inició su carrera artística como paisajista, obteniendo una mención honorífica en la Exposición de Bellas Artes de 1904. Tras una breve etapa como pintor de los barrios bajos madrileños, se orientó hacia el ámbito de la ilustración. Colaboró en diversas revistas infantiles, como *Infancia* (fundada en octubre de 1910), donde por primera vez se usó en España el bocadillo completamente integrado en la viñeta.

El Pasajero "Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán". Consejo de Redacción: Taller d'Investigacions Valleinclanians (T.I.V.) Departamento de Filología Espanyola. UAB, 2002.

para buscar la aprobación de los adultos. Pese a su pobreza técnica y a su escasa calidad, dibujos esquemáticos, textos elementales, mal papel, impresión descuidada y grabados muchas veces machacados y gastados, las aleluyas fueron un producto de consumo fácil por parte de los niños, al tratarse de uno de los textos más asequibles y, sobre todo, por basarse en la imagen, cuando en España los libros eran un bien relativamente escaso y caro. Los niños, no sólo miraban las viñetas, iniciándose así en la lectura recreativa, sino que también realizaban con ellas múltiples actividades por ejemplo recortar las estampas de tema religioso para lanzarlas desde los balcones al paso de las procesiones de Semana Santa y el Corpus al grito de “¡Aleluya!” o “Aleluyas finas”.

También servían de moneda infantil como cambio, para jugar a la baraja, a la lotería, para levantarlas de una mesa con un golpe de la palma de la mano ahuecada, etc., etc. Incluso, según algún estudioso, los niños se habrían servido de las viñetas recortadas de una o más aleluyas para reagruparlas y reinventar nuevas historias. Este éxito de las Aleluyas dio lugar a que a partir del segundo tercio del siglo XIX se editaran muchas dirigidas expresamente al lector infantil, como hojas destinadas al juego (Fig. 1.2.2) con títulos tan específicos como: *Baraja infantil*, *Lotería infantil*, *Juego de la ruleta para los niños*, *Los juegos de la infancia*, etc. O aleluyas con temas, personajes y relatos propios de estos lectores como, *Bertoldino y Cacaseno*, *El vicio y la virtud*, etc. A las que se unen las aleluyas referidas a obras literarias como *Fábulas de Esopo o de Iriarte*, *Don Quijote de la Mancha*, *Robinson Crusoe*, etc.

Las Aleluyas se vendían en boticas, puestos de periódicos, cacharrerías, herbolarios, tiendas de tejidos y pequeños comercios donde acudían los niños para comprar manuales y abecedarios escolares. También el editor-impresor solía venderlas en su taller, convirtiéndose éste en punto de distribución y difusión por medio de un amplio repertorio de vendedores ambulantes que compraban los pliegos de aleluyas en cierta cantidad directamente al editor para luego venderlos. Entre estos vendedores los más característicos fueron los ciegos que también vendían romances y coplas por las calles, lo que nos indica la extensión y popularidad que las aleluyas tenían en la sociedad española.

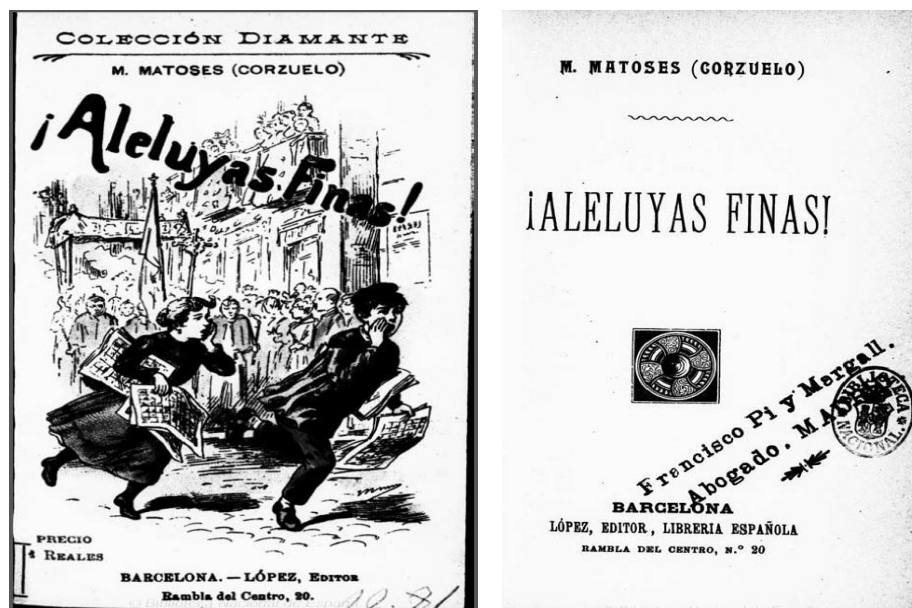


(Fig. 1.2.2) Juegos de la Infancia, S. XIX; Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, Madrid

Resulta curioso como M. Matoes Corzuelo a finales del siglo XIX en el preámbulo de su libro de relatos *Aleluyas Finas* (Fig. 1.2.3) describe esta costumbre:

Al entrar en la calle la procesión un murmullo de regocijo se oye por todas partes, la gente vestida de día de fiesta, se agolpa a los balcones que están engalanados con colgaduras, la charanga toca una regocijada marcha triunfal, una nube de flores y ramos cae sobre el palio, bajo el cual marcha el sacerdote vestido de lujo conduciendo las sagradas formas, y una turba de muchachos de todas clases, edades y condiciones se agolpa bajo algún balcón librándose una batalla para arrebatarse unos a otros los puñados de aleluyas y estampas que arrojan al paso de la procesión y que desde las alturas descienden revoloteando con regocijo de los muchachos. Por todas partes se oyen gritos de alegría que se confunden con los acordes de la música y con las voces de los vendedores que pregonan "Lilas! De la casa de Campo, lilas!" o bien "¡Fresa, de Aranjuez, fresa!" o lo más característico del momento, la voz de una mujer que vende "¡Aleluyas finas, aleluyas! ¡Que va a pasar Dios, aleluyas!"¹⁸⁸

¹⁸⁸Manuel Matoes Corzuelo, *¡Aleluyas Finas!*, Barcelona Ed. Librería Española, p.10 y 11.



(Fig. 1.2.3) ¡Aleluyas finas;

Las aleluyas se mantuvieron en auge hasta principios del XX, de una forma más mecanizada y más comercial. Posteriormente decayó aunque permaneció hasta la Guerra Civil¹⁸⁹. Pero lo más importante para nosotros es la función de la lectura en estos impresos, una lectura fundamentalmente visual, en tanto que las primeras Aucas o Aleluyas transmitían información y ofrecían recreo por el solo consumo de las series de imágenes, que no llevaban textos de ningún tipo. Luego se incluyó dentro de ellas una palabra que reforzaba y completaba el significado y sentido de la imagen dibujada. Hacia 1840 esta palabra explicativa se sustituye por un texto narrativo situado al pie de cada viñeta. En la mayoría de los casos, el texto se presentaba versificado frecuentemente en pareados en versos octosílabos, con una rima pegadiza fácil de recordar, aunque también había “Aleluyas” cuyos textos eran tercetos y cuartetos; incluso algunos pliegos llevan enormes textos narrativos, de varias líneas, que prácticamente anulaban la expresividad de las imágenes. De esta forma se fue reforzando el valor de las aleluyas como material de lectura, considerándose el primer escalón en el desarrollo de la lectura voluntaria de muchos niños del XVIII y XIX.

¹⁸⁹ Antonio Martín, *Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España*. [en línea]. [Consulta: 4 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html>

El hecho es que en las aleluyas haya una lectura de las imágenes y paralelamente una lectura de los textos que las apoyan. Y así, evolucionaron desde su primer estadio como juego o como catálogo de imágenes curiosas o exóticas, con cierto valor didáctico, al más complejo de una historia que se narra a través de una síntesis de imágenes aisladas, que implica un importante esfuerzo de elipsis, tanto en los autores como en los lectores. En ellas se recogen una serie de momentos significativos de la biografía, el relato o la novela que constituye el tema de las viñetas de la aleluya. La secuencia narrativa de la aleluya es muy primitiva, debido a que el sistema de representación gráfica que utiliza se basa en “congelar” momentos más o menos cruciales de la narración, en función de su presunta importancia y significación respecto al conjunto de la historia desarrollada en las 48 viñetas de la aleluya. Pero, generalmente, cada uno de estos momentos concretos que se seleccionan no tienen continuidad, ni en el momento inmediatamente anterior ni en el posterior, no existiendo o existiendo apenas una secuencia narrativa, que en el mejor de los casos tiene una estructura esquemática y elemental.

Por lo que respecta a la autoría de las mismas, normalmente era el impresor-editor, el que tenía la idea, encargaba los dibujos y después redactaba unos textos *ad hoc* que él mismo o alguno de sus colaboradores versificaba con pie forzado para lograr la rima. Pero los autores de aleluyas, tanto el dibujante como el autor del guion (si es que existió) quedaron generalmente en el anonimato. Solamente se conocen los nombres de unos pocos dibujantes de aleluyas, entre ellos Tomás Padró. Gayano Lluch cita los nombres de más de cincuenta dibujantes de aucas,

El aumento progresivo de la red ferroviaria y la regularización del servicio de correos facilitaron a los editores el envío de todo tipo de impresos a las provincias. Ello permitió crear una red de distribución que cubría casi todo el país. Por tanto cabe pensar que la difusión y la lectura de los impresos populares del siglo XIX y muy concretamente las aleluyas no debieron de tener su límite en las redes comerciales, sino en los niveles de alfabetización y en los hábitos de lectura de la sociedad española de la época.

La importancia de las abundantes aleluyas que se publicaron en España durante

el siglo XIX radica sobre todo en que contribuyeron a crear en la sociedad de la época, sobre todo entre los menos alfabetizados, un estado de receptividad hacia las imágenes que preparó y educó a las gentes del aquel tiempo, y muy especialmente a los niños, en la lectura visual, lo que acabaría por cambiar la perspectiva cultural del hombre contemporáneo¹⁹⁰. Es también en el siglo XVIII, cuando comenzaron a escribirse los primeros cuentos infantiles. Hasta entonces sólo existía material religioso y educativo, ya que se suponía que los niños debían leer por instrucción y no por entretenimiento. El editor jugará un papel relevante en las primeras publicaciones del libro infantil. Según Gómez de la Serna el verdadero editor¹⁹¹ es el que se aventura a publicar lo nuevo, lo que ignora su posible éxito, lo que tiene alguna originalidad escondida. Y es que a principios del siglo, la mujer, y el niño, van adquiriendo relevancia en la sociedad. En la narración infantil se observa una actitud materna muy distinta a la de sus predecesoras. Ante nuevas perspectivas sociales, los editores atenderán a las nuevas demandas. En realidad las ediciones de los primeros libros infantiles parecían estar más dirigidos a las madres y a los educadores que a los niños, y seguían la consigna del “instruir deleitando”, si bien ponían en el instruir todo el acento. Abundan en los catálogos de las editoriales de la época las obras para niños con carácter didáctico y pedagógico: adivinanceros, refraneros, libros de fábulas, textos piadosos, manuales de urbanidad. En los títulos se destacan a menudo las palabras “recreo y recreativo, instrucción e instructivo”, como en las *Veladas de la Quinta* de la condesa de Genlis, o *Novelas e historias sumamente útiles para que las madres de familia, puedan instruir a sus hijos, juntando la doctrina con el recreo*. Por ello los primeros libros que se pueden considerar infantiles por incorporar ilustraciones se remontan según algunos autores de 1850 que fueron los publicados por la editorial Hernando de Madrid¹⁹² y Bastinos¹⁹³ en Barcelona. Posteriormente la

¹⁹⁰ Antonio Martín, *Historia de las lecturas infantiles. Las aleluyas Primera lectura y primeras imágenes para niños (siglos XVIII-XIX)*. CLIJ nº 179, febrero 2005.

¹⁹¹ En 1745, John Newbery fue uno de los primeros en reconocer los beneficios comerciales de producir libros para niños y fue consciente del valor de las ilustraciones para atraer a los jóvenes lectores. Ese año, John Newbery abre en Londres la primera librería y editorial para niños, *La Biblia y el Sol*, y en 1751 lanzó la primera revista infantil del mundo. (*The Lilliputian Magazín Correo del Maestro*, Abril 2005. Año 9 Número 107).

¹⁹² La “Editorial Hernando” se creó en Madrid en 1828 desapareciendo en 1936 a causa de un incendio de su fábrica y almacenes, fuego producido por los bombardeos aéreos y la artillería, a

fundación en 1876 de la editorial Saturnino Calleja revolucionó el concepto de ilustración y literatura infantil en España, que supuso la entrada de la modernidad. García Padrino lo sitúa en el 1.010, fecha de aparición de nuevos conceptos estéticos que propugnaban una superación de la corrientes decimonónicas¹⁹⁴.

Ilustrador célebre de esta época es Apel les Mestres. Sus primeras ilustraciones se publican en la revista *Granizada* en 1880, cuaderno de 16 páginas que comprendía ilustración de cuentos, chistes y apuntes. Aparecía cada mes, con una portada alusoria a su contenido. Desarrolla una forma nueva de dibujar, superando el realismo, distorsiona el dibujo para expresar el movimiento, crea puntos de vistas subjetivos y deforma a los personajes según su estado de ánimo. Apeles Mestres, tomando los recursos expresivos de la caricatura, crea un arte nuevo adaptado al gusto del niño. Apeles concebía el libro como objeto de arte global, que le permitía escribir poemas, ilustrar, cuidar la calidad del papel, del color de la cubierta, de la distribución de la del texto con las imágenes, de las filigranas de las orlas, de las letras, y del diseño del encuadernado del libro. Utilizaba una técnica realista que se sirve de la fantasía. Se le considera un precursor de los modernistas e impulsor del diseño editorial. Todo ello lo podemos observar en estas imágenes (Fig. 1.2.4). Se trata de cromos coleccionables para un calendario que acompañaban al chocolate Amatller. Por las imágenes de este calendario, transcurren alusiones a las características de cada mes, y nos retrotraen a costumbres ya perdidas y a otras renovadas anualmente. Apeles caricaturiza cada mes escogiendo los rasgos más significativos del mismo. El paso del tiempo se nos manifiesta a través de modas en el vestir que nos resultan tan expresivas y vetustas como la época a la que nos remiten. Es esa expresividad de sus imágenes dinámicas, junto al colorido, la que imprime calidad a los dibujos de este ilustrador polifacético. Todo ello consigue que hayan perdurado en el tiempo

los que fue sometida la ciudad de Madrid por el Ejército Nacional. La aportación de "Hernando" al mundo del recortable fue inmensa ya que produjo pliegos militares de una gran fidelidad que reflejaban los acontecimientos bélicos de la época.

¹⁹³ Antonio Bastinos (1838-1928), editor y escritor. Al dejar la escuela primaria ingresó en el taller de encuadernación de su padre, luego pasó a la librería y a la sección editorial, corrigiendo y dirigiendo las numerosas publicaciones para la enseñanza. Escribió para las mismas más de 30 prólogos. Fundó *El Monitor de primera enseñanza*, en colaboración con el profesor de instrucción pública Mariano Forcada, que se publicó desde 1859 a 1900.

¹⁹⁴ Jaime García Padrino, *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, E. de la Universidad de Catilla La Mancha, 2004.



(Fig. 1.2.4) Apel les Mestres



Esta noche ¿es Nochebuena? Y si lo es
¿Para quién?

(Fig. 1.2.5) Imágenes de Sáenz de Hermua “Mecachis “

En Madrid “Mecachis” seudónimo de Eduardo Sáenz Hermúa¹⁹⁵, comienza a publicar en 1881 en la revista *La Broma*¹⁹⁶. Sáenz de Hermua (Fig. 1.2.5), dibuja dos personajes ateridos de frío, a juzgar por la disposición de sus cuerpos. Miran más allá del escaparate del restaurante viendo a quienes están dentro. Ante esta situación melancólica, el ilustrador pone un título: *Esta noche ¿es Nochebuena? Y si lo es ¿Para quién?* La crítica social en la estampa es evidente. Los colores y el dibujo son tan tristes como la atmósfera que rodea a ambos protagonistas.

¹⁹⁵ Eduardo Sáenz Hermúa, (alias “Mecachis”) Madrid en 1859-1898 fue además de caricaturista ilustrador y humorista gráfico y tuvo una gran predilección por el detalle en el dibujo y la línea precisa. Publicó en revistas como *La Caricatura* (Madrid, 1884), *Valencia Cómica* (1889) y *Blanco y Negro* (Madrid, 1891).

¹⁹⁶ M^a del Carmen Hidalgo Rodríguez, *La ilustración Infantil Española en los años 90 Los personajes y su representación*, Tesis doctoral inédita Granada 1999, p.50.

En esta evolución de la ilustración debemos hacer alusión al ciclo de conferencias dadas en la escuela Cervantes. “Cien años de ilustración española: ¿Qué pintan los cuentos?”, cuya finalidad es presentar una visión global de la ilustración infantil española en los últimos 100 años, a través de la muestra de ciento cincuenta ilustraciones de cuentos españoles, con las que se pretende dar a conocer, desde una perspectiva temática y cronológica, la evolución de un género artístico cuya importancia no ha sido siempre debidamente reconocida. Como ilustración infantil entendemos aquellas obras gráficas que, con diferentes técnicas han pretendido iluminar un texto narrativo dirigido al niño, o han sido en sí mismas los soportes de un cuento. En este sentido, consideramos que una ilustración puede ser aislada y contemplada como obra de arte.

Fue al introducir la enseñanza obligatoria en 1904 cuando se inicia una nueva forma de entender la literatura infantil. Esto obligó a la publicación de maravillosos manuales de lecturas y obras literarias y los libros escolares llegaron a ser una mezcla de conocimientos donde combinaban las diferentes materias. A los ilustradores se les abre un nuevo campo. La ilustración seguirá un camino paralelo a las manifestaciones artísticas, a finales del siglo XIX, el estilo de la ilustración que domina es el realismo anecdótico en el que se valora más la forma que el mensaje. En estos años también el mercado donde trabajan más los ilustradores fue el de los periódicos, con algunas páginas especializadas para los niños. Comienzan así los comics, y los libros también se llenan de imágenes más que de texto. El desarrollo de la ilustración tiene lugar cuando se implanta la cuatricromía, antes de la guerra civil.

Es la Editorial de Saturnino Calleja Fernández, que crea su editorial en 1876, la que durante 80 años mejor refleja la evolución de la sociedad española a través de sus libros infantiles ilustrados. Editó libros dedicados a la enseñanza y entre sus primeros éxitos editoriales se encuentra *Tesoro de las escuelas* (Fig. 1.2.6) y *Un libro para niños* (1885), texto de lectura dentro de la corriente del “instruir deleitando”.



(Fig. 1. 2.6) *Tesoro de las Escuelas*, Editorial Calleja, 1916.

La editorial Calleja con la pretensión de difundir la lectura entre los más pequeños, crea unos libros que les resulten más atractivos, para lo cual contrata a los mejores ilustradores, los cuales en cada cuento eran mencionados con el debido realce. Publica adaptaciones de cuentos populares y los presenta con una gran diversidad de formatos (algunos de dimensiones de 5cm.). La oferta de su catálogo, impresionante por su calidad y variedad ya en 1911, recogía más de 1000 títulos. La revolución de los cuentos de Calleja se debió primordialmente a que eran libros de lectura amena y rápida, cuidaban mucho las ilustraciones pensando en el joven lector, y su precio los hacía asequibles. En cuanto al diseño de los libros es interesante anotar la influencia del “movimiento higienista”, que afectó a todas las cuestiones paidológicas y didácticas. Los higienistas convinieron, que el papel en que se imprimieran los manuales debía tener cierto cuerpo para que no se transparentaran, y ser de color amarillo o agarbanzado para evitar la refracción de la luz y el consiguiente daño a la visión. Aconsejaron también que las letras no fueran demasiado pequeñas ni estrechas, y que la impresión fuera una imagen clara limpia y con márgenes anchos. A lo anterior se añadía que los grabados fueran claros, limpios y de buen gusto artístico¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Agustín Escolano Benito, *Compendio de Pedagogía teórica y práctica*, Ed. Hernando,

Jaime García Padrino explica algunas de las peculiaridades de la citada editorial y las disparatadas versiones de clásicos que allí se transformaban según el criterio de su fundador y de sus hijos Rafael y Saturnino. Entre las “licencias” que los Calleja se tomaban en los cuentos que publicaban se encuentran las de cambiar los argumentos, los nombres y los finales: *Hansel y Gretel* fueron Juanito y Margarita, *El Barón Munchausen* pasó a ostentar la baronía de la Castaña y *Pinocho*, modelado por un niño y no por Gepetto, se convirtió en héroe de una serie de aventuras. También decidió la Editorial Calleja que *El soldadito de plomo* que salió del cuarto de los juguetes y tantos avatares sufrió en su aventura, se hizo devoto de la Virgen del Pilar y no por el amor a la muñeca bailarina; y fue esta devoción lo que hizo que se salvara de morir fundido entre las llamas, según la primera edición de este cuento infantil. La característica definitoria de sus cuentos era esta libre adaptación, mientras en el resto de Europa se estaba publicando los clásicos de la literatura infantil y juvenil, respetando escrupulosamente la obra original, Calleja los interpreta, los españoliza y explota la vertiente castiza que pudieran tener¹⁹⁸.

En la Editorial Calleja se destacan cuatro etapas que siguieron de cerca la evolución del género infantil. La primera estaría delimitada por la fundación en 1876 y la consiguiente expansión bajo la dirección de su fundador hasta 1915. En la primera época sus grandes colaboradores son Manuel Ángel y Narciso Méndez. El primero de ellos llevó a cabo las ilustraciones de libros de lecturas como *El tesoro de las escuelas* (Fig. 1.2.6) y *Los cuentos del abuelo*, o volúmenes de cuentos recreativos como *El flautista valiente*. Junto a ellos, Ramón Cilla, Ángel Díaz Huertas, Manuel Pícolo, Francisco Regidor, Elías Corona.

Uno de los aspectos más sobresalientes de la editorial fue la iniciativa de la incorporación a sus textos de ilustraciones o dibujos. Curiosamente mientras el editor no hacía aparecer los nombres del adaptador, traductor o autor, sí aparecía bajo los dibujos, la firma del autor plástico. La falta de autoría en los relatos hizo al editor convertirse popularmente en autor. Sin embargo sabemos que la mayoría de los cuentos que se publicó en pequeño formato corresponden a José Muñoz

Madrid 1913 p.28.

¹⁹⁸ M^a del Carmen Hidalgo Rodríguez, *La ilustración Infantil Española en los años 90 Los personajes y su representación*, op. cit., p. 63.



(Fig. 1.2.7) Alicia en el País de las Maravillas Ed. Calleja (Fig. 1.2.8) K-Hito Macaco



(Fig. 1.2.9) Chiquilín, 1925



(Fig. 1.2.10) Jeromín, 1932

Escámez por ser el único autor español de relatos originales incluidos en la “Colección Perla”, con la obra titulada *Azul Celeste* (1902), una recopilación de esos

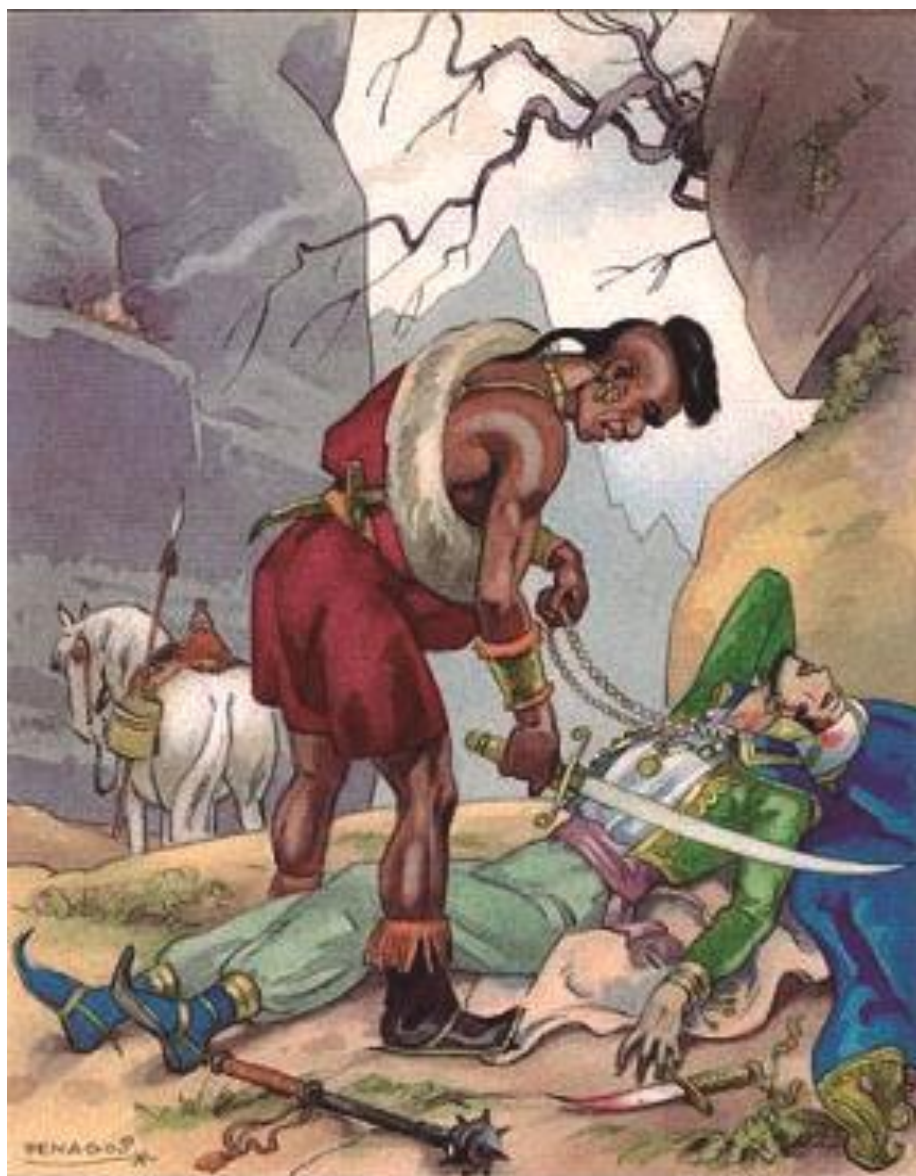
mismos cuentos, publicados como anónimos en la presentación de pequeños y más económicos formatos.

En 1915 al morir su fundador, la Editorial contaba con dieciocho delegaciones en los países de lengua castellana que su hijo, Rafael Calleja Gutiérrez, al tomar la dirección moderniza y renueva. Esta etapa constituye la más creativa de la editorial Calleja ya que se inicia la colección “Cuentos de Calleja en colores” (Fig. 1.2.7) y se comienzan a utilizar las reproducciones fotográficas. La función es meramente representativa, o sea, que las imágenes refuerzan la idea del texto e incluso llegan a sustituirlo, pero se sigue premiando la importancia de la letra sobre la imagen¹⁹⁹. Se intuye en estas últimas producciones el espíritu de Ramón Gómez de la Serna, vanguardista de un nuevo humorismo “infantilista” que adora el juego y el disparate verbal. Los humoristas del 27 hacen suya la declaración de Gómez de la Serna de que el humorismo es ante todo una actitud frente a la vida y defienden la seriedad de la mirada infantil. Entre estos autores se encuentran, los dibujantes Tono, K-Hito²⁰⁰ (Fig. 1.2.8), Francisco López Rubio y Bartolozzi²⁰¹, director en 1924 de *Pinocho* modelo para otras revistas como *Macaco* (Fig. 1.2.8), *El perro, el ratón y el gato*, *Chiquilín* (Fig. 1.2.9) y *Jeromín* (Fig. 1.2.10)

¹⁹⁹ Elvira Calvo, *Un bosque de cuentos. Evolución del género infantil*, Ed. Minotauro, 1999.

²⁰⁰ Ricardo García. (1890- 1984) Humorista, hizo famoso con el seudónimo “K’Hito”. Fundador y director de cuatro revistas, tuvo una intensa actividad periodística durante más de 50 años. A través de sus publicaciones fue el creador de varios personajes que se hicieron famosos en la España de la postguerra como “Gutiérrez”, “Macaco”, “Currinche” y “Don Turulato”. En la redacción de “Gutiérrez” fue alma esencial y de esta publicación salieron autores teatrales como Poncela, Neville. Demostró un gran valor literario como articulista y como autor de varios libros. La pluma y el lápiz de K’Hito estuvieron desprovistos, de insidia o de mala intención. Hizo más de diez mil caricaturas de ingenio chispeante y gracia espontánea, de caricaturas certeras, de versos divertidos y de chistes muy humanos.

²⁰¹ Salvador Bartolozzi Rubio (1882-1950) Escritor e ilustrador español de padres italianos. Publicó sus primeros dibujos a los catorce años en la revista *Nuevo Mundo*. Estudia Bellas Artes en París, en 1906, y trabaja con su padre en el taller de la Escuela de San Fernando, al tiempo que realizaba ilustraciones para la Editorial Calleja. Junto a Ramón Gómez de la Serna, será uno de los fundadores de la famosa tertulia del Café Pombo. Colaboró con numerosas publicaciones *El Cuento Semanal*, *El Libro Popular* y *La Ilustración Española y Americana*. En 1915 fue director artístico de la Editorial Calleja. Creó una colección de cuentos ilustrados por él mismo, protagonizados por un “Pinocho” reinventado que solo se parece al creado originalmente por el italiano Collodi en su larga nariz, y “Chapete”, un personaje totalmente original, rastrero y envidioso, enemigo de aquel El Pinocho de Bartolozzi llegaría a superar en popularidad al original, y se convirtió en el personaje infantil más característico en la España de los años 20. Cuando Bartolozzi abandona la Calleja crea los personajes, “Pipo y Pipa”, cuyas aventuras publicó la editorial Estampa. Al terminar la guerra civil se vio obligado a refugiarse en Francia que abandonó al ser invadida por Alemania logrando llegar a Veracruz a finales de 1941. En México continuó su carrera como escritor e ilustrador, y se introdujo además en el campo de los dibujos animados.



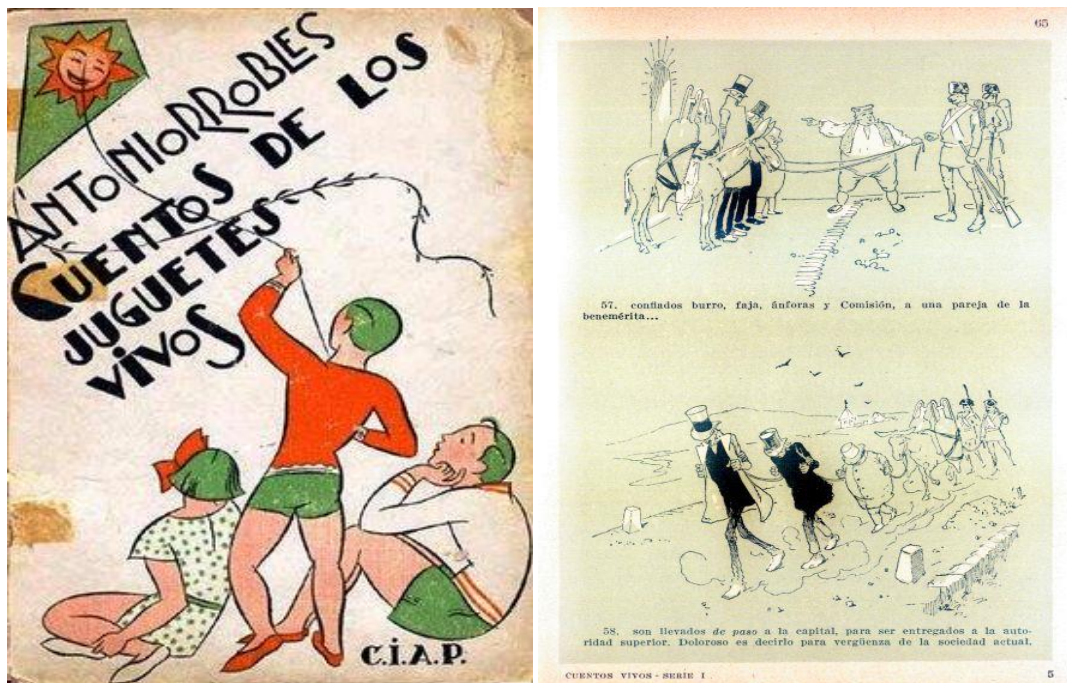
(Fig. 1.2.11) Rafael Penagos, *Historia de un mono maravilloso* (1943)

Entre los artistas que trabajaron para la Editorial Calleja se encuentran Picolino, Rafael Penagos (Fig. 1.2.11), Federico Ribas Ferrer, José Zamora. Calleja también contó, entre otros, con Narciso Méndez Branga, artista preferido de la revista “*Blanco y Negro*”, y con Santiago Regidor, también ligado a esa revista.

Otro habitual de estas páginas fue Carlos Luis de Cuenca, adaptador de una serie titulada *Las aventuras por mar y tierra del Barón de Munchäusen*, ilustradas por Xaudaró²⁰². “Antoniorrobes” es otro autor de cuentos para niños. Su

²⁰² Joaquín Xaudaró y Echau (1872-1933). Dibujante, ilustrador, y caricaturista español. Famoso por sus dibujos que tratan de las nuevas tecnologías de su tiempo, publicó un volumen de historietas llamado *Los peligros del vuelo* (*Les péripéties de l'aviation*, París, 1911) que sirven como una

producción fue importante entre los años 1932-36: *Rompetacones y Azulita, Mis Diez Compañeros, Cuentos de los juguetes vivos* ilustrados por el pintor Ramon Gaya (Fig. 1.2.12). Entre las características de su obra podemos resaltar, precisamente, la transmisión de la bondad y también la ingenuidad y el valor pedagógico.



(Fig. 1.2.12) Antoniorrobes, *Cuentos de los juguetes vivos* 1931

Conforme avanzaba el siglo XX, fueron uniéndose otros representantes más jóvenes de las nuevas corrientes estéticas (Ribas, Echea Sánchez Tena y Federico Bartolozzi). Muy influidos por el tipo de ilustración que se realizaba en Inglaterra procuran acercarse a corrientes estéticas del siglo como el Modernismo, el simbolismo y el Surrealismo²⁰³.

conexión importante entre los mundos de la ilustración del siglo XIX y la del siglo XX. Sus observaciones respecto a la cultura y la tecnología contemporánea, con un sentido del humor refinado pero penetrante, son evidentes en historietas como *El telégrafo sin hilos, Un retrato futurista, El auto que pasa, Despertar en Biarritz, El leopardo inglés en Spyon-Kop*. Xaudaró nació en Vigan, Filipinas cuando aún era una posesión española, aunque su familia era aragonesa de origen. Con ella se trasladó a Barcelona en 1883, fue educado en París y Londres, comenzó su carrera dibujando para *Madrid Cómic, La Saeta*, utilizando de vez en cuando el seudónimo J. O'Raduax ("Xaudaró" escrito al revés). Entre 1907 y 1914 también dibujó para el periódico parisino *Le Rire*. Xaudaró y para *Blanco y Negro*. Sus viñetas diarias para *ABC* le dieron notoriedad, Como ilustrador de libros, trabajó tomos de *Les conteurs joyeux* que fueron publicados en París.

²⁰³ M^a del Carmen Hidalgo Rodríguez, *La ilustración Infantil Española en los años 90 Los personajes y su representación* op. cit., pp. 69 y ss.

Su producción fue importante entre los años 1932-36: *Rompetacones y Azulita, Mis Diez Compañeros, Cuentos de los juguetes vivos* ilustrado por Ramon Gaya (Fig. 1.2.12), *Cuentos de las cosas de Navidad*. Entre las características de su obra podemos resaltar, precisamente, la transmisión de la bondad y también la ingenuidad y el valor pedagógico.

Contemporánea de la segunda época de Calleja es la editorial barcelonesa Muntañola, que publicaba hermosos álbumes ilustrados, clásicos y modernos a la vez, con grandes formatos y cuidadas ilustraciones a toda página. Debido a su gran exigencia de calidad, se preocupaba de que sus libros tuvieran un alto nivel de acabado y cuidaba especialmente los aspectos visuales y gráficos, contratando para ello a los más prestigiosos ilustradores de la época, como el uruguayo Barradas, reconocido pintor vibracionista²⁰⁴ cuyo estilo nos recuerda a las pinturas del futurismo (Fig. 1.2.13), de gran pureza en su trazado de líneas. La línea, en el dibujo de Barradas sugiere espacios y contornos sin ser nunca descriptiva. En este vibracionismo de Barrada podemos encontrar una correspondencia con la imagen poética ultraísta, en el sentido empleado por Baudelaire de las “correspondances” que hacen referencia a la percepción originaria, no transformadas por la cultura, como un “continuum” que se elabora mediante unidades del tipo color-sonido-olor en virtud de sus propiedades sinestésicas de las que igualmente goza la poética ultraísta²⁰⁵.

Barrada colaboró en la revista infantil “*Alegría*”²⁰⁶ (Fig. 1.2.14). En ella realiza un dibujo de trazo firme y sintético, el que le proporciona una mayor libertad, no

²⁰⁴ El Vibracionismo se define como una forma de arte que consiste a dar al observador la impresión que el cuadro que mira vibra. Este estilo, caracterizado por los efectos de temblor y de vibración, es creado por la deformación periférica del sujeto y el ajuste de elementos despegados. La utilización de colores apropiados puede también contribuir a dar este efecto de vibración.

²⁰⁵ Para Borges las características del Ultraísmo eran primordialmente: El uso de la [metáfora](#); la supresión de frases intermedias, nexos y adjetivos inútiles; la eliminación de los efectos ornamentales; síntesis de dos o más imágenes en una, que amplía de ese modo su facultad de sugerencia; la tendencia a establecer una disposición tipográfica nueva de las palabras del poema, pretendiendo de ese modo hacer ver una fusión de la plástica y la poesía; El Neologismos, los tecnicismos la eliminación de la rima. En nuestra opinión todo ello da velocidad al poema y es lo que a nuestro entender presenta cierta analogía con el futurismo el simultaneísmo y el vibracionismo.

²⁰⁶ La revista “*Alegría*” comenzó a publicarse en Terrassa en 1925, editada inicialmente por la maestra nacional Magdalena Rose y por iniciativa de los sectores afines a la dictadura de Primo de Rivera, con el objetivo de difundir entre los pequeños los valores de “Patria, Religión, y Monarquía” que inspiraban el régimen. Con la proclamación de la segunda república la revista abandonó los

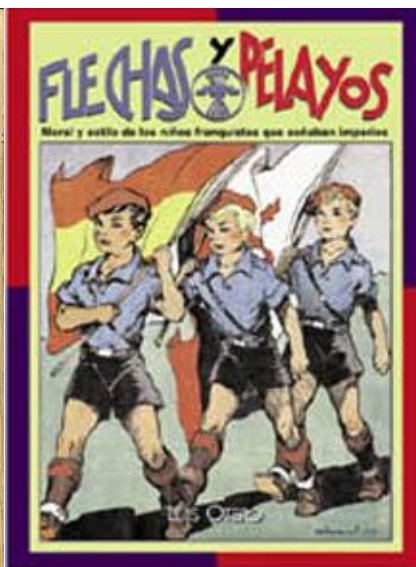
sombrea sus dibujos ni cierra la línea totalmente, así el blanco del papel invade el interior de sus figuras y la línea deja de ser frontera. Barradas afianza, revaloriza y modula el blanco del papel, al cual el artista le otorga considerable importancia .y con ello consigue organizar el espacio con una secuencia rítmica.



(Fig. 1.2.13) Barrada, 1926



(Fig. 1.2.14) "Alegría", 1926



(Fig.1.2.15) Barrada *Flechas y Pelayos*

La industria productiva como industria de ideas entra en crisis con la guerra civil. Todo lo que se había construido hasta llegar a la I Exposición del Libro Infantil de 1935²⁰⁷, que refleja uno de los momentos álgidos de esta industria se destruye. Muchas editoriales cerraron, algunos artistas y escritores que habían colaborado con la causa republicana fueron amonestados y otros se exiliaron. La guerra civil no sólo truncó iniciativas editoriales en cuanto a la escasez de materiales y falta de medios sino, y lo que es más importante, trajo el abandono del público infantil, aunque aparezcan nuevas publicaciones como *Flechas y Pelayos* (1938-1949) (Fig. 1.2.15) ya con una clara tendencia ideológica y propagandística. A partir del 39, hay un giro total en la sociedad y en especial en la educación que tiende al conservadurismo, interceptando así al ambiente liberal que había caracterizado a la República.

contenidos políticos y se decantó por la confesionalidad. En 1934 se editó el último número.

²⁰⁷ La I exposición de libro infantil que tuvo lugar en Madrid el 20 de diciembre de 1935. Fue inaugurada por el presidente de la República Española Alcalá Zamora en ella se dieron cita 2500 libros pertenecientes a 16 casas editoriales especializadas en el sector.

Hemos comprobado que la Historia de la ilustración siempre ha sido un reflejo de la cultura plástica de su época. A finales del siglo XIX dominaba el naturalismo y lo anecdótico, mientras que en los primeros años del siglo XX era el surrealismo y simbolismo, un ejemplo de ello serían las ilustraciones que Dalí realiza para *Alicia en el país de las maravillas*. Después de la guerra civil los nuevos ilustradores no encuentran referentes artísticos contemporáneos porque la cultura dominante sigue siendo realista.

Resumiendo, se puede decir que de 1905 a 1936, período de preguerra, supone el afianzamiento de la literatura infantil como género consolidado en el mercado editorial y la utilización de recursos tanto literarios como plásticos que rompen con la estética caduca del siglo anterior. La política impregna el espíritu editorial y es frecuente encontrar referencias a los acontecimientos que suceden en este momento. El mundo de la fantasía predomina sobre el racional y tanto los cuentos como sus ilustraciones han perdido el carácter serio y naturalista de las etapas anteriores. Se pretende que los niños se diviertan con las publicaciones. En este periodo también se alcanzaba la modernidad y, con ella, las artes gráficas, la industria editorial y la prensa periódica experimentaron un gran desarrollo que, a su vez, propició la difusión de la obra de un grupo excepcional de artistas plásticos de la época, entre los que se encuentran los precursores de la ilustración española de libros para niños²⁰⁸.

La guerra civil y los largos años de posguerra y dictadura posteriores (1936-1970), marcaron la vida cultural española con el exilio y el silencio. La escasez y la mediocridad fueron las notas predominantes, con alguna brillante excepción, como los exquisitos trabajos de Mercé Llimona (Fig. 1.2.16) (Barcelona, 1914-1997), destacada cultivadora de la tradición inglesa; las armoniosas imágenes de María Rius (1938); los ternuristas niños felices de Ferrándiz (1919) (Fig. 1.2.18) que dio color a muchas Navidades con sus famosos “christmas”.

En el año 52 en la Biblioteca Nacional se celebra la exposición de ilustradores y decoradores que mostraban cierto decadentismo inspirados más en el cine y la

²⁰⁸ M^a del Carmen Hidalgo Rodríguez, *La ilustración Infantil Española en los años 90 Los personajes y su representación* Tesis doctoral inédita, op. cit.

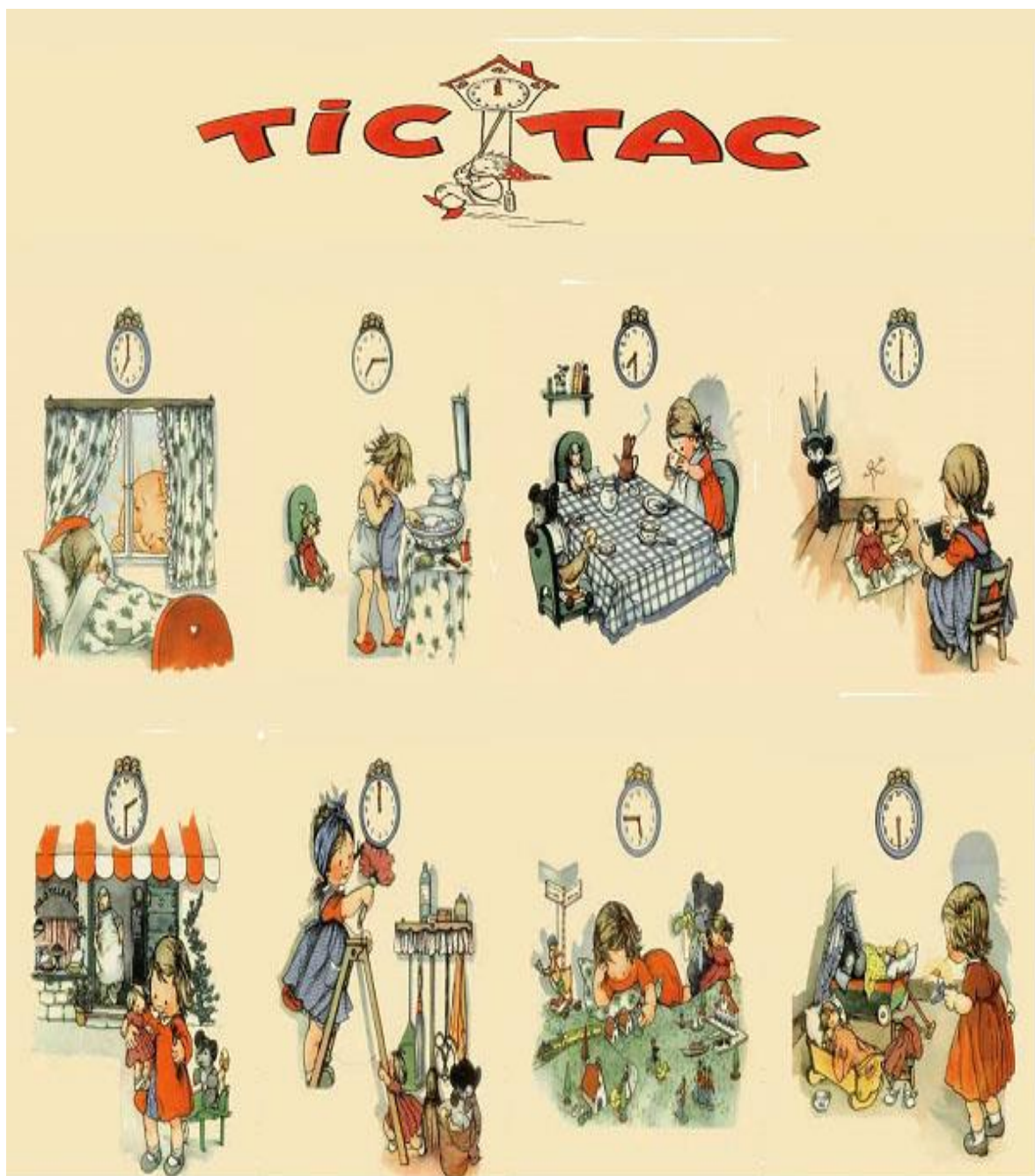
televisión. La ilustración no tenía ya el prestigio que gozó en los años 30 y en muchos de los cuentos no aparecía ni el nombre del dibujante sólo en las ediciones que eran traducciones. Por entonces los cuentos que se publicaban eran clásicos, históricos, o colecciones de cuentos chinos, húngaros, africanos, argentinos, etc.



(Fig. 1.2.16) Mercé Llimona, *Blancanieves*, (1941)

En el 1958 se trata de impulsar la creación del público infantil mediante la convocatoria del premio Lazarillo, una de sus modalidades es la ilustración. Sólo a finales de esta década habría que resaltar la creación de la editorial Doncel (1958) y su colección “La Ballena Alegre”, que presta una atención especial a las

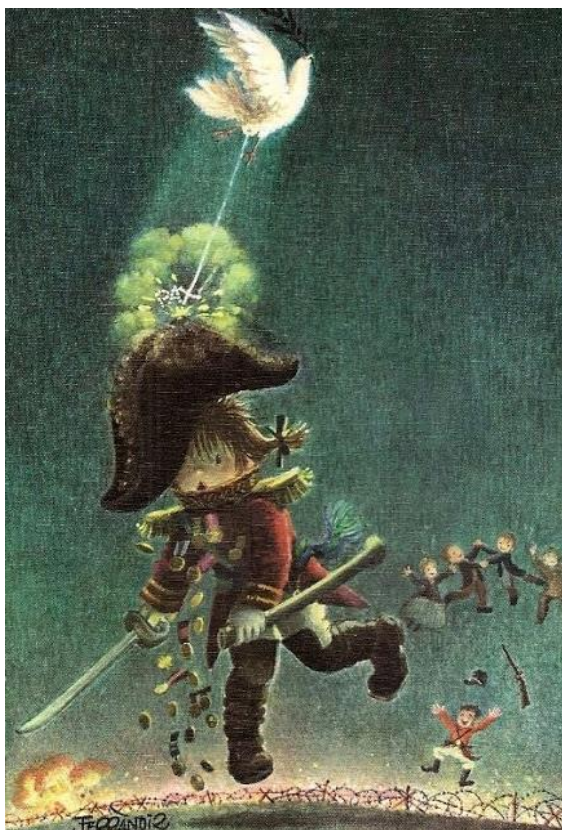
ilustraciones y que dio a conocer a numerosos artistas que luego obtendrían el reconocimiento internacional. Un ejemplo de ello lo constituye la ilustradora Mercé Llimona que muestra influencias inglesas y en cuyos dibujos predominan los colores cálidos. En *Tic-tac* (Fig. 1.2.17) la artista ilustra el día de una niña. Una forma de instruir y guiar a la futura ama de casa de la época, sobre cuáles deben ser sus deberes como mujer, a la vez, que le indica el orden y la puntualidad en dichos quehaceres.



(Fig. 1.2.17) Mercé Llimona *Tic-Tac : Las horas del día de una niña*. (1942)

Es relevante en esta época la figura de Ferrándiz, en 1952, empezó a crear una amplia colección de tarjetas navideñas (Fig. 1.2.18) que se hicieron famosas en España en los años 60, al igual que sus recordatorios de comunión (Fig. 1.2.19).

También escribía e ilustraba sus propios cuentos Estos comenzaron a publicarse en los años 50 y continuaron publicándose hasta los años 60. Son pequeños librillos grapados y troquelados con una forma relacionada con el tema del relato que suelen centrarse en la figura del protagonista. La portada se acompañaba de un pequeño objeto relacionado con el argumento del cuento. *La ardilla hacendosa* llevaba un plumero, en *Mix y su cascabel*, el gato portaba un auténtico cascabel sujeto al cuello, *El sastrecillo valiente* unas tijeras de plástico o *Mariuca la castañera* que portaba una paleta o espumadera. Los cuentos, generalmente en verso, dejan siempre al final una moraleja muy clara respecto a la historia que se acaba de leer. Sus dibujos enseguida son reconocible: rostros redondeados, bocas muy pequeñas, nariz respingona, grandes ojos. Su obra gráfica es conocida por la candidez de sus representaciones, por lo general mostrando actitudes infantiles cotidianas. Inició un estilo que fue imitado en varios países.



(Fig. 1.2.18) Felicitaciones navideñas



(Fig. 1.2.19) Recordatorios de comunión



(Fig. 1.2.20) Ferrándiz, *El sastrecillo valiente*, *Mariuca la castañera*, *Mix y su cascabel*,

Casi coetáneos a Ferrándiz son los dibujos de María Pascual (Barcelona 1933), que publica sus primeras ilustraciones a los 14 años, para el cuento *El hada de la fuente* de la Editorial Toray. Desde entonces trabaja de forma continuada para esta editorial, en la que ilustró diversos cuentos clásicos (Fig. 1.2.21). En el campo del cómic, realiza ilustraciones para tebeos de la colección *Serenata o Azucena* (Fig. 1.2.20) de los años sesenta, donde como se puede apreciar, el papel de la mujer

empieza a experimentar un ligero cambio, aunque subsisten aún los clásicos tebeos de hadas de la colección Azucena



(Fig. 1.2.21) María Pascual, *El Patito Feo*



La lechera

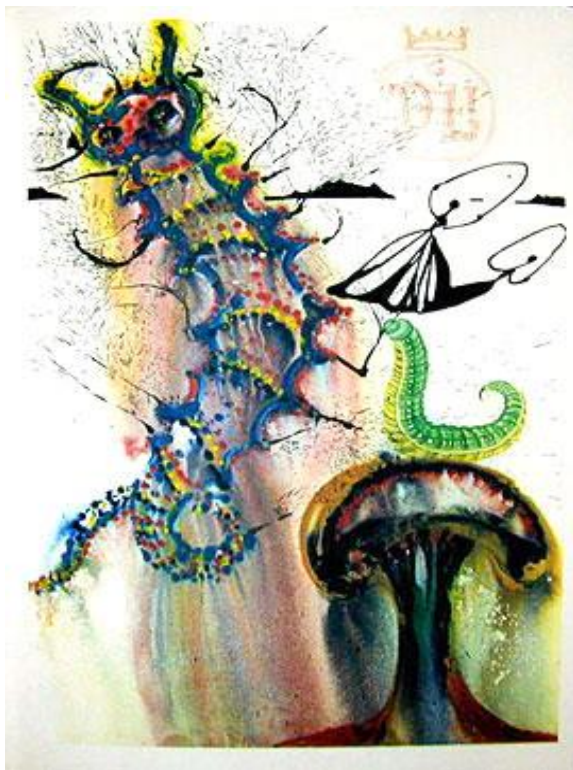


(Fig. 1.2.22) María Pascual,

Tampoco hay que olvidar los trabajos de algunos geniales dibujantes de historietas (Blasco, Ambrós, Cifré, Vázquez, Ibáñez), un género que alcanzó gran popularidad en la época; tanta, que no es infrecuente referirse a ella como “aquellos tiempos del tebeo”. La década de los sesenta es una época en la que los libros tratan de renovarse y reinventarse, los editores miran con admiración lo que se hace fuera y pretenden contar con escritores e ilustradores dedicados exclusivamente a los pequeños lectores.

Los años 70 son una época de crisis económica y crisis de los planteamientos educativos que desemboca en una búsqueda de nuevos enfoques, temas y en la

experimentación de diferentes formatos. Resultan novedosos los proyectos de Altea, Miñón, Santillana y Lumen, entre otros, que dan la oportunidad a algunos ilustradores de convertirse en autores de pleno derecho, por decirlo así, ofreciéndoles más espacio dentro del libro. Este planteamiento se aprecia en *Las aventuras del comic* de Alfonso Lindo promocionadas por la Editorial Doncel en el 1975. Algunas declaraciones suyas exponen la diferencia entre las historietas y las ilustraciones de los cuentos infantiles, afirmando que estos últimos se prestan a una mayor dulzura y a un ritmo de líneas más suaves y más poéticas. Del mismo modo asegura que para ser un buen dibujante había que ser un poeta de la línea y de la mancha; y que esta condición se acentúa cuando se trata de hacer ilustraciones para niños. La renovación en la ilustración necesita puntos de anclajes con las demás artes. Se rechazan algunos movimientos como el abstraccionismo o el conceptualismo y se acogen a otros como el pop-art que ofrece sencillez de líneas, colores planos, vivos, y mensajes cercanos a la cultura popular, que se adaptan a la limpieza de líneas de algunos dibujo de Picasso, el infantilismo de Miró, las vibraciones de color de Kandinsky o Klee y los suaves modelados de los prerrafaelista. Esto no impide que Dalí, con su estilo surrealista haya ilustrado el cuento de Alicia (1.2.23).



(Fig. 1.2.23) Dalí. Alicia en el país de las maravillas, 1970

Interesante también es la labor de Manuel Boix²⁰⁹, considerado uno de los introductores del nuevo realismo en la península, que pronto su imaginación desbordó estos límites para adentrarse en el Pop-Art²¹⁰. En las ilustraciones de *El País de las cosas perdidas*²¹¹ existe matices de una estética pop combinada con cierta influencia

²⁰⁹ Manuel Boix, (Valencia 1942). estudió en la escuela de Bellas Artes de Valencia. Su figurativismo y trazo preciosista ya es parte del imaginario de Valencia. Cientos de iniciativas culturales públicas y privadas ha sido ilustradas por él, y se ha convertido en uno de los principales cronistas gráficos de la realidad cultural de la Comunidad Valenciana. Desde que en el año 1980 le fue concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas, y particularmente tras una larga estancia en Nueva York a finales de los años 80, su tarea se ha significado en los más diversos campos de la creación, dando un giro radical. Abandona definitivamente el Art-Pop y se decanta por un populismo gris de gran intención moralizadora; una manifestación de la propia conciencia con el fin de que el arte tuviera un fin superior. Este fue un periodo creativo de truculenta figuración y de un evidente virtuosismo técnico. El periodo que abarca de 1967 hasta 1970 destaca por el descarnamiento y por lo macabro, donde pájaros, esqueletos y crucifixiones golpean el alma del espectador. Los inicios del 70 evidenciaron unas claras variaciones temáticas y técnicas en el final de un camino que en definitiva acontecerá inicio del que marcará el resto de su producción. En la exposición conjunta de 1971, la nueva orientación resultaba un hecho consumado y su obra de tono cada vez más agresivo se nutría de agujas siniestras y pinchos, puede ser consecuencia del propio sufrimiento o de las influencias artísticas de Ribera o David. Del periodo de violentas imágenes que va de 1971 hasta 1973, data una de las series más coherentes *Cetrería*, un desfile de pájaros de presa sobre objetos cotidianos elaborada en grises. Un conjunto de suplicios sobrecogedores, fríos y lentos que parecen no tener fin en una etapa fecunda de voluntad liberadora.

A partir de 1974 Boix hace uso del Barroco incorporándolo a su mundo con una serie de minuciosos estudios sobre deteriorados cuadros del s. XVIII reveladores de la destrucción en unas piezas de gran belleza. De esta época destaca su vasta producción ilustradora con *Veles e Vents* (1974) o las *Deu imatges sobre les Germanies* (1978). Con un carácter fotográfico detallan un episodio histórico y sus personajes caricaturizados por el sarcasmo, recordando un pasado lejano impregnado de muerte. A posteriori hizo el *Tirant lo Blanc* con la pesada técnica del grabado calcográfico, por la que recibirá el premio Nacional de Artes Plásticas el 1980.

²¹⁰ El arte pop (Pop Art) fue un importante movimiento artístico del siglo XX que se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, *comic books*, objetos culturales “mundanos” y del mundo del cine. El arte pop, como la música pop, buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la elitista cultura existente en las Bellas Artes, separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o *kitsch* de algún elemento cultural, a menudo a través del uso de la ironía. Este arte es comúnmente interpretado como una reacción a los entonces dominantes ideales del Expresionismo abstracto, aunque a la vez es la continuación de ciertos aspectos del expresionismo abstracto, tal como la creencia en las posibilidades de hacer arte en obras de grandes proporciones. Del mismo modo, el arte pop era tanto una extensión como un repudio del Dadaísmo. Mientras que el arte pop y el dadaísmo exploraban los mismos sujetos, el arte pop reemplazaba los impulsos destructivos, satíricos y anárquicos del movimiento *Dada*. El movimiento como tal surgió a mediados de los años 1950 en el Reino Unido y a finales de los años 1950 en los Estados Unidos con diferentes motivaciones. En Estados Unidos marcó el regreso del dibujo del tipo *Hard edge* (traducido como “dibujo de contornos nítidos”) y del arte representacional como una respuesta de los artistas al utilizar la realidad mundana e impersonal, la ironía y la parodia para contrarrestar el simbolismo personal del expresionismo abstracto.

²¹¹ *El país de las cosas perdidas*, narra la aventura de un niño que escala un pequeño monte y encuentra un lugar en donde hay muchas cosas que ya no existen en el pueblo donde él vive. Pero esto el protagonista lo ignoraba. Cuando vuelve a casa e intenta regresar al lugar se da cuenta que

surrealista (Fig. 1.2.24) y es de esta forma como práctica ese híbrido fácil de describir y difícil de denominar que es la ilustración.



(Fig. 1.2.24) Manuel. Boix y Miguel. Calatayud. *El país de las cosas perdidas*, 1971.



(Fig. 1.2.25) Ulises Wensell, *La niña invisible* (1978)

Hay que hacer referencia como en esta época se empezaron a comentar las similitudes entre los ilustradores. Estas afinidades insisten en la intención de renovación del libro ilustrado, en las búsquedas técnicas y temáticas, junto con una

no es fácil, como si el país de las cosas perdidas fuese un lugar también perdido. La autora es Ángela C. Ionescu, doctora en Filosofía y Letras, que ha trabajado en cuestiones relacionadas con la educación y con la literatura, especialmente la literatura infantil y la juvenil.

rebeldía ante el paisaje, la arquitectura y las soluciones plásticas de los clásicos cuentos de hadas. Algunos ejemplos de esta evolución lo podemos encontrar en Ulises Wensell ²¹² que parece conocer los secretos para hacer misteriosamente atrayente una obra, sea cual sea el tema de la misma. El tratamiento de la luz, las lejanías, las sombras, la vibración de un color; emplea un lenguaje visual sin excesivas complejidades y deformaciones estilísticas, sin hacer muchas concesiones a la espectacularidad y reflejando las formas y el panorama cromático que el mundo real ofrece a la experiencia perceptiva, para aproximarse mejor a la comprensión y sensibilidad. Sus dibujos logran la identificación afectiva de los pequeños con los personajes protagonistas de las historias que ilustra; pretende poner en las imágenes sentimiento, gracia y humor. (Fig. 1.2.25).

En los años ochenta²¹³ empieza en España lo que algunos ilustradores llaman la edad de oro del libro infantil, se publican libros infantiles puramente lúdicos y creativos. Estos años de alza no duraron mucho, se publicaron demasiados libros, pero no se creó escuela y se dedicaron pocos medios a la publicidad. En definitiva no se habían sentado las bases para que el libro ilustrado se convirtiera en algo imprescindible para el niño y los ilustradores utilizaban todas las técnicas sin existir un estilo definido, por tanto se podían encontrar todos los estilos. En estos años también se produce una revitalización de las ediciones dedicadas a la infancia y a la juventud, revitalización que en algunos momentos, llegó a dar la sensación de descontrolada o no suficientemente justificada. Asimismo surgieron muchos ilustradores que escribían también sus obras para solventar el problema de la

²¹² Ulises Wensell (Madrid, 1945-1911) Pintor e ilustrador autodidacta. Ha obtenido numerosos premios: Premio nacional de ilustración (1978), premio Lazarillo (1979) y premio Serra d'Or en España, Owl Prize en Japón (1985). En 1993 también le fue concedido el Premio de la APIM y en 1988 fue seleccionado junto a otros veinticuatro ilustradores de todo el mundo para participar en el 25º aniversario de la Exposición de la Feria de Bolonia, dónde obtuvo el diploma de *Critici in Erba*.

²¹³ Esta notoriedad que se adquiere puede que en parte se deba a la apertura que supuso la aprobación en el año 1978 de la Constitución, pues anteriormente las publicaciones infantiles estaban condicionadas por la censura del régimen. A partir del “derecho a expresar libremente pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra y el escrito” aparecerán nuevos temas en la literatura infantil considerados anteriormente como conflictivos o tabúes: la muerte, el racismo, la injusticia social, el divorcio, la insolidaridad, problemas familiares, la soledad, el desamor de los padres, el suicidio, la marginación, la guerra, reconocimiento de las diferentes nacionalidades.

subsidiaridad o complementariedad de sus imágenes²¹⁴. Por tanto, la verdadera expansión de los libros infantiles se produce en esta década, se edita un elevado número de títulos y la oferta es diversa; se construye deprisa y se utilizan todo tipo de materiales. Proliferan las colecciones de libros de bolsillo, que han demostrado ser una fórmula de gran éxito. Los libros de bolsillo, si bien han servido para divulgar a muchos autores haciéndolos circular por colegios y bibliotecas, desde el punto de vista de las ilustraciones, dejan mucho que desear, pues de nada sirve un buen dibujante si el trabajo final se ofrece a un tamaño reducido y con escasa exigencia en la reproducción. Resultan novedosos los proyectos de Altea, Miñón, Santillana y Lumen, entre otros, que dan la oportunidad a algunos ilustradores de convertirse en autores de pleno derecho, ofreciéndoles más espacio dentro del libro y mayor libertad de movimientos.

En este periodo de renovación se da lo más original con gran naturalidad, como en la “Serie Roja” de la “Primera Biblioteca Altea”, dirigida por José Luis García Sánchez y Miguel Ángel Pacheco, donde los protagonistas son edificios públicos. También se está pendiente de lo que se publica en otros países y de las tendencias de moda. Progresivamente algunas editoriales van sustituyendo la idea de una línea editorial y un programa coherente por un formato atractivo, un diseño de colección vistoso o una marca popular que sirva casi para acoger cualquier cosa. De esta manera muchas editoriales ofrecen unos catálogos que apenas se diferencian entre sí y que en ocasiones son intercambiables. Abunda lo rutinario, lo repetido, llegándose a contabilizar en el año 1984 hasta 170 ediciones distintas del cuento de *Caperucita Roja*. Según la agencia del ISBN cada mes salían al mercado alrededor de 450 títulos nuevos, sin contar los libros de texto y de consulta. Las grandes editoriales inauguran colecciones infantiles, lo que evidenciaba que editar para niños era rentable. El libro infantil se usa para el trabajo en el aula, se organizan campañas de lectura, se editan guías didácticas, se divulgan estudios especializados y cada vez era mayor el trabajo crítico que trataba de acercar la literatura infantil a los mediadores culturales y a un público interesado. Ello conlleva, por tanto, que la ilustración empiece a adquirir algo más de importancia.

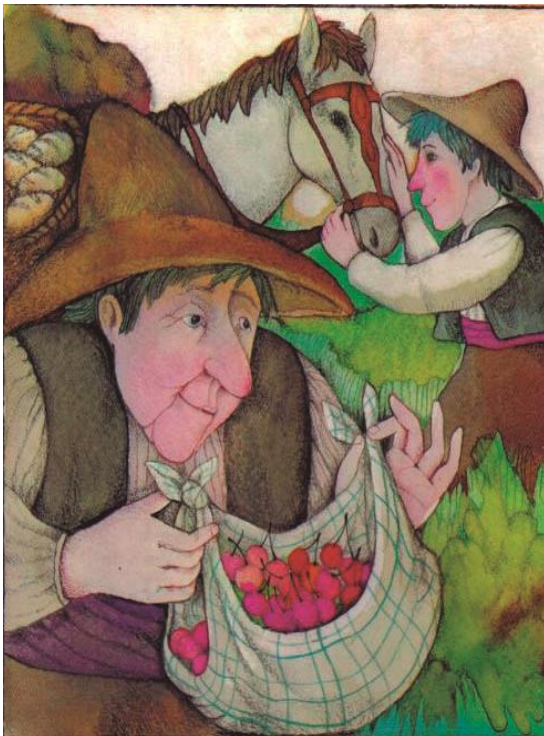
²¹⁴ Jaime García Padrino, *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, op. cit., p. 34.



(Fig. 1.2.26) Carmen Andrada, *Las tres naranjas del amor y otros cuentos españoles*, 1980

En esta década de los ochentas citamos entre otros:

La obra de Carmen Andrada (Fig. 1.2.26) tiene un estilo muy personal traza las imágenes con líneas, con un detallismo de formas limpias, con notas espontáneas de ingenuidad y delicadeza en el tratamiento de sus personajes.

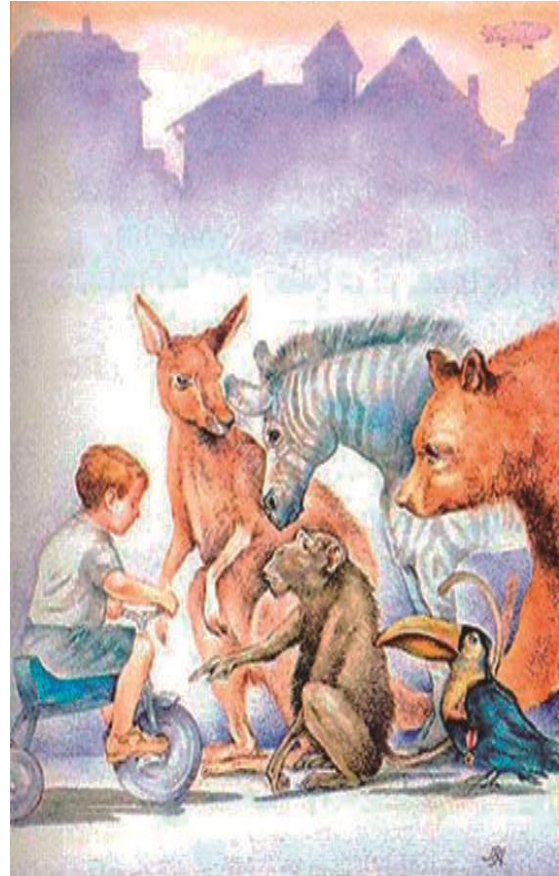


(Fig. 1.2.27). Viví Escrivá, *Un hatillo de cerezas*, 1984

Viví Escrivá²¹⁵ en sus ilustraciones podemos observar un dominio de los degradados por medio de los cuales consigue extender el arco iris por sus dibujos llenándolos de dinamismo y envolviéndolos en una armonía cromática que evoca el campo y sus diferentes tonalidades. (Fig. 1.2.27). Admiramos la gran riqueza tonal de los colores utilizados. La belleza de sus verdes así como el vigor de sus naranjas producen una integración total del color en la perfecta composición de sus obras dando rotundidad a su expresión.

Juan Ramón Alonso que ilustra el cuento de *La vuelta al mundo* (Fig. 1.2.28), donde un niño da la vuelta a una manzana como si diese la vuelta al mundo y va encontrándose con diferentes animales que se incorporan a su viaje fantástico. El estilo de Alonso es bastante realista y en sus trabajos se ciñe habitualmente al texto, ya que entiende que en eso consiste el trabajo de un ilustrador.

²¹⁵ Viví Escrivá (Valencia1939). Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y posteriormente en la de San Fernando de Madrid. Su labor como pintora la compagina con la elaboración de marionetas. Sobre ambas facetas creativas ha realizado numerosas exposiciones en España y en el extranjero. Desde 1976 ilustra libros infantiles y escolares. Ha obtenido el Premio Lazarillo de Ilustración en 1980 por la obra *Dos cuentos de princesas*. La obra *Cuando Lía dibujó el mundo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1991), fue seleccionada en el VI Simposio sobre literatura Infantil y lectura, organizado por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, en junio de 2000 como una de las cien obras de la Literatura Infantil española del siglo XX. En esta obra Viví Escrivá narra lo que le acontece a una niña después de un desastre que ha borrado todo de la faz del planeta, sólo el prodigio del dibujo y las manos de la protagonista pueden rehacer la belleza y las formas. Escrivá, con lápiz y acuarelas, recrea la perspectiva infantil de la realidad y la fantasía creando una atmósfera de suavidad y cierto misterio. melodía llena de matices y de sentido. Creación cálida y plácida pero a la vez vibrante y enérgica, d aspectos difíciles de asociar pero que la artista consigue reunir en conjunción armónica.



(Fig. 1.2.28) Juan Ramón Alonso, *La vuelta al mundo*, 1985



(Fig. 1.2.29) Luis Ignacio de Horna, *El dragón y la mariposa*, 1986

Luis Ignacio de Horna (Fig. 1.2.29) ilustra la historia de Plácido un dragón rebelde que conoce a una delicada mariposa y ambos comienzan a ser consciente del significado de sus nombres, ello es la causa de que sus vidas cambien. En su obra se puede apreciar el exquisito exceso de ornamentación, que motivará el pensamiento divergente de los lectores, la actitud dinámica en las ilustraciones y el múltiple grafismo de contorno de las figuras, que constituirá un estímulo para la imaginación de niños y adultos.

En los años noventa comienza una especial sensibilización con respecto al lenguaje visual. La proliferación de imágenes en todos los medios de comunicación, hace que se sometan a debate los mensajes que pueden emitir las imágenes y la intencionalidad de las mismas. El ilustrador Alberto Urdiales sale al paso con las siguientes declaraciones:

El ilustrador no lleva ninguna intención específica al ilustrar: Intención igual a mensaje. En primer lugar, la palabra intención suena a pretensión didáctica, ya sea la intención de divertir, socializar, culturizar, abrir la imaginación, moralizar... Si nuestro trabajo se dirige a los más pequeños, además de exacerbarse la natural asertividad y su casi consecuente proselitismo (soy así y quisiera que todos fueran como yo), corremos el riesgo de poner a funcionar el paternalismo.: nadie nos puede acusar de proteccionistas ni pedagogos, aunque es evidente que ha habido épocas en que algún tipo de ilustración más que protectora era empalago. Creo que hoy, la única postura activa ante los pequeños, es la de conseguir desarrollar en ellos el máximo de capacidades: sociales, emocionales, intelectuales..., etc.

Los mensajes que queremos enviar al pequeño o gran lector, son reflejo de nuestras preocupaciones lingüísticas, no de las necesidades del receptor del lenguaje. Entre nosotros hablamos de texturas, de trazos más o menos sueltos, de las posibles aportaciones de otros lenguajes gráficos, de los modos y trucos para camuflar o no el ordenador en el trabajo, comentamos los aspectos innovadores, siempre desde el punto de vista plástico, posiblemente la principal intención al ilustrar sea innovar. Las

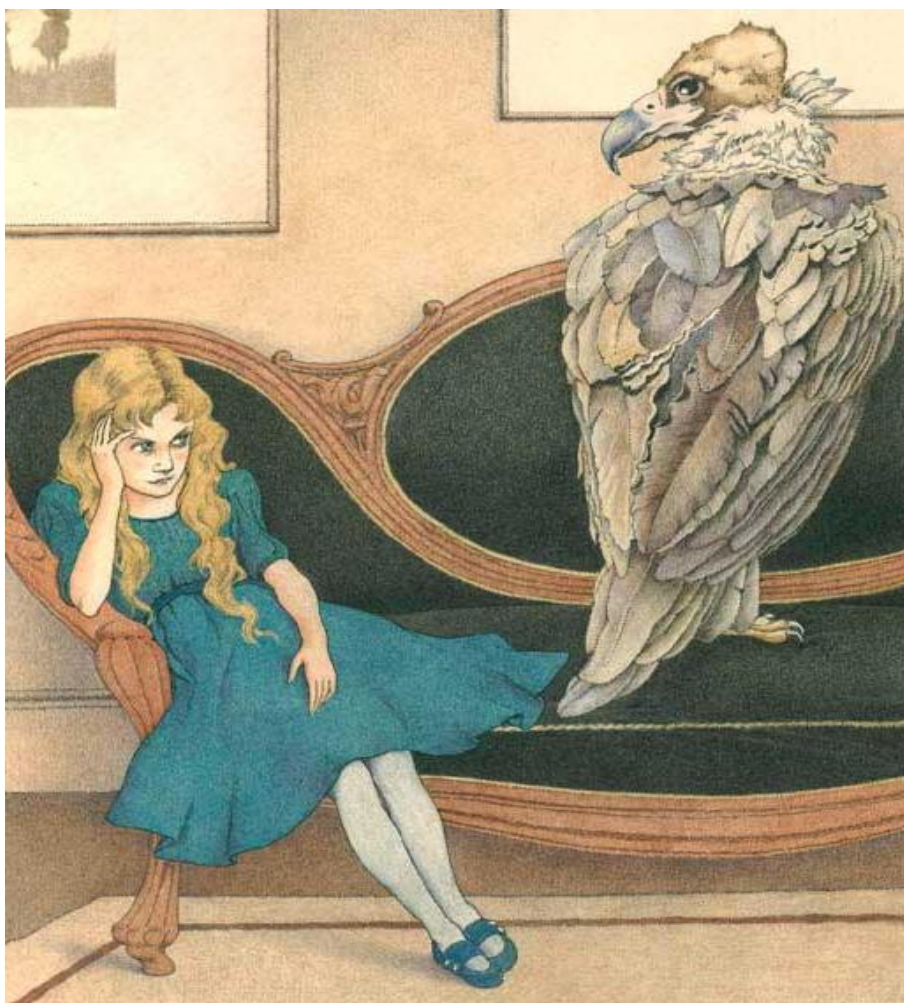
intenciones conscientes encaminadas a crear en los niños un recinto protector, una determinada línea de pensamiento, unos modelos de conducta, una risa adormilada, etc. cuentan con mi desinterés y descalificación.

Puede haber mensajes vertidos en las ilustraciones de modo inconsciente y de ellos somos igualmente responsables. Serán mensajes inconscientes todos aquellos que emitimos sin darnos cuenta, bien porque forman parte tan intrínseca de nosotros mismos que, somos incapaces de controlar; o bien porque forman parte de nuestra cultura y son tan habituales en todos los medios, que pasan desapercibidos. Un ejemplo podemos hallarlo en las imágenes de Caperucita Roja publicadas en España. Si se ordenaran por épocas en dos o tres grupos de imágenes y etiquetar su intencionalidad con un sencillo calificativo, se podría decir que las del primer tercio del siglo son niñas normales, los treinta y tantos siguientes nos proporcionan niñas cursis y barbies y el último tercio del siglo nos muestra niñas variadamente raras; pero cuando intentas unificar más, descubres que hasta mediados de los setenta no aparece ninguna Caperucita fea. Como inmediata consecuencia podrían ser las posibles elaboraciones subliminales en la mente infantil espectadora de los primeros setenta años del siglo XX "La fealdad no existe o lo que es peor, no es digna de ser protagonista. Lo modélico es lo bello, por tanto lo feo es malo", "Si me identifico con lo bello-bueno y un día descubro que soy fea...". Podemos seguir especulando sobre las posibles incidencias de un mensaje tan dilatado en el tiempo, pero no hace al caso; lo que intento evidenciar es la importancia del feísmo como mensaje visual para la infancia, y creo que en eso estamos casi todos de acuerdo. Fue la de los setenta una de las décadas que más innovaciones aportó dentro del mundo de la ilustración, pero no creo que la intención de añadir personajes feos a la iconografía infantil fuera estudiada conscientemente desde un punto de vista compensatorio, ni siquiera creo que fueran

*calificados de feos, antes bien, serían simpáticos, rompedores o liberados de dichos estereotipados y obsoletos*²¹⁶.

Alberto Urdiales pone de manifiesto, por tanto, que la sociedad no valora este lenguaje, pasando por encima de las consecuencias de una posible mala utilización.

En la década de los noventa continua el estilo clásico en algunas ilustraciones que coexisten con otra más vanguardista, en las que empieza a resolverse el dibujo con técnicas diferentes a las tradicionales.



(Fig. 1.2.30) Fuencisla del Amo de la Iglesia, *Niños y bestias*

Niños y bestias (Fig. 1.2.30) está formado por ocho enigmáticos relatos, que curiosamente y de forma inversa a la acostumbrada, fueron creados a partir de las ilustraciones que los acompañan. Así pues, la lectura de estas páginas, por las que

²¹⁶ Alberto Urdiales *Mensajes como tesoros en Cien años de Ilustración española* [en línea]. Centro virtual Cervantes. [Consulta: 25 abril 2010]. Disponible en Web: <http://cvc.cervantes.es/actcult/ilustracion/intencion.htm>

se agitan buitres, hipopótamos, moscas, gorilas, niños, cocodrilos, lechuzas e incluso “suricatos”, está ineludiblemente ligada a la contemplación de las imágenes, creando un pequeño bestiario que atrae y repele a la vez, siempre inquietante y lleno de fantasía.



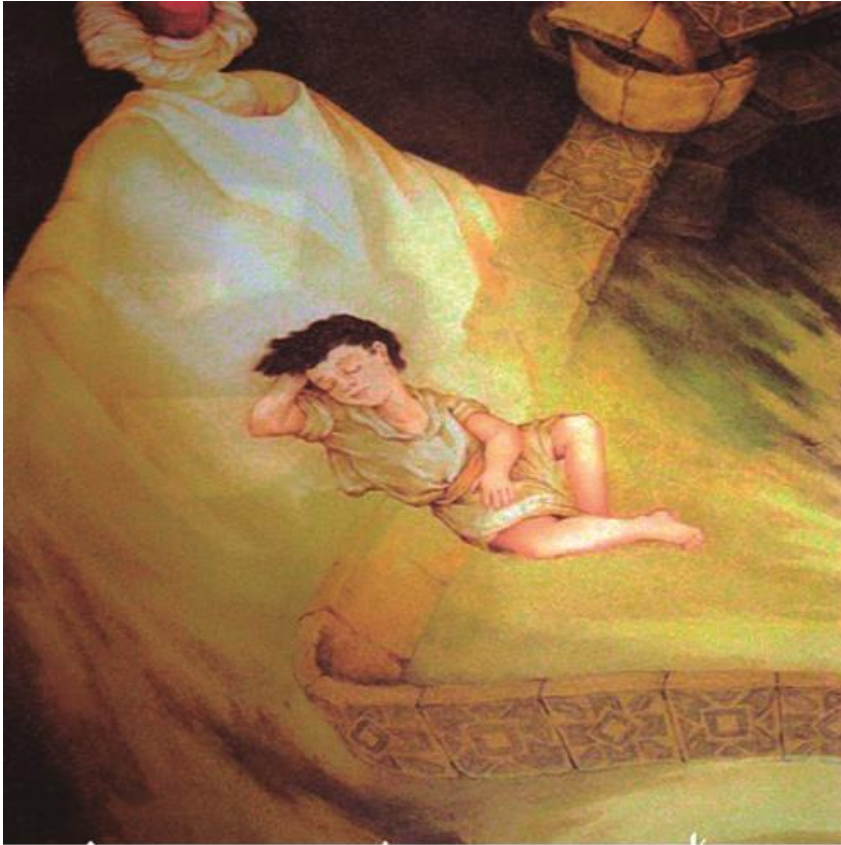
(Fig. 1.2.31) Jesús Gabán El capirote de Onofre 1995

En *El capirote de Onofre*, obra escrita e ilustrada por Jesús Gabán, el protagonista posee un capirote mágico que le hace viajar a sorprendentes lugares²¹⁷. En sus ilustraciones (Fig. 1.2.31) intuimos una clara influencia de pintores del renacimiento italiano. Ilustraciones que saben captar el recorrido que efectúa la luz recogiendo sus diferentes matices a lo largo del día y de las estaciones. A veces nos la presenta en forma de duendecillos de colores fríos que, en la línea de las más antiguas tradiciones, surgen en momentos determinados y únicamente se hacen visibles a los seres humanos que poseen una mayor sensibilidad y así nos recita el texto del libro: *Ahora recuerdo... / Sólo a la luz de la luna / acuden los niños azules / y sólo a la luz de la luna bailan su danza*".

El ilustrador recurre a técnicas mixtas y emite lecturas más profunda, invitando al espectador no solo a pasear por el texto sino a profundizar en las imágenes que cuentan la historia que sin separarse de él le infunde vida propia.

Alberto Urdiales (Fig. 1.2.32) es un maestro de la observación. Una parte del encanto que ejerce sobre sus lectores reside en esa capacidad de emocionar, no contando todo lo que un texto dice, sino encarnando en un detalle todo lo que el texto lleva en silencio. En sus dibujos, nada es real y todo es verdad. La verdad de la ficción. Posee ese don de saber hacer emerger en imágenes la parte afectiva universal de un texto, cualquiera que sea su procedencia. A partir de ellas se establece el diálogo entre el niño lector y el adulto mediador sobre el sentido de las palabras de los autores.

²¹⁷ Jesús Gabán Bravo (Madrid-1957.) Su aprendizaje proviene de Talleres libres de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Madrid, aunque en su labor ilustrativa es autodidacta. Comienza realizando tarjetas de felicitación y es a partir de 1981 cuando ilustra libros infantiles. Consigue el Premio Nacional de Ilustración en 1984 por la obra *El payaso y la princesa* y el Premio Nacional de Ilustración Juvenil en 1988 por *El cascanueces y el rey de los ratones*. Tiene libros publicados en Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Dinamarca, Finlandia, Portugal, Brasil, Venezuela, Estados Unidos y Japón.



(Fig. 1.2.32) Alberto Urdiales, *Mateo y los reyes magos*



(Fig. 1.2.33) Violeta Monreal *No quiero un dragón en mi clase*, 2.000

Violeta Monreal Díaz utiliza las técnicas mixtas donde predomina el collage a base de papeles recortados, de colores lisos combinados con acuarela e incluso con fotografías, técnica que procede de China y que fue adoptada también por el movimiento futurista.

Monreal escribe sus cuentos y los ilustra *No quiero un dragón en mi clase* relata como la presencia de un nuevo compañero de clase, realmente especial, logra que el travieso protagonista mejore de actitud. La obra, de evidente intención educativa, está escrita en tono humorístico, y las ilustraciones de la autora del texto complementan con acierto el sentido de éste. Los fondos cálidos del rojo se alternan con otras ilustraciones de espacios fríos azules (Fig. 1.2.33), ello connota la singularidad del personaje en la hibridación del binomio realidad -ficción.

Fuencisla del Amo alcanza en sus dibujos un reflejo de la realidad gracias al buen tratamiento del color, sombreado y difuminado que enriquecen sus imágenes y las dota de calidez otorgándoles una sensación de vida. Varias escenas cuidadosamente detalladas llevan al lector al tiempo y a los lugares recreados (Fig. 1.2.34).



(Fig. 1.2.34) Puencisla del Amo. *Mi primer libro de ópera contada para niños*, 2002

La curiosidad que despierta Arcadio Lobato (Fig. 1.2.35) es que sus dibujos consiguen fundirse con el texto, yendo de una representación literal de las palabras del autor a unos apuntes sucintos sobre los que se puede seguir imaginando.



(Fig. 1.2.35) Arcadio Lobato. *Algunos niños, tres perros y más cosas*, 2002



[1.2.36] Carmen Solé, *Magenta y la ballena blanca*, 2003

En *Magenta y ballena blanca* (Fig. 1.2.36) Carmen Solé utiliza colores mediterráneos muy cálidos y destaca la continua presencia del sol y la luna como representantes amigables y protectoras en el mundo animista del niño. Utiliza el aerógrafo, pero también experimenta con diversas técnicas: acuarela, guach, pastel, lápices de colores o tinta china. Posee un estilo característico, especialmente en la representación de los rostros, y suele prestar mucha atención a la expresividad de los sentimientos. Sus relatos suelen ser poéticos, y con frecuencia se centran en períodos de evolución y crecimiento interior, incluyendo temas poco habituales en la literatura infantil como puede ser la muerte de la madre. Estos estados suelen hallar algún referente externo en el paisaje, de hecho, el paisaje, siempre muy matizado, es un elemento esencial en su estilo.

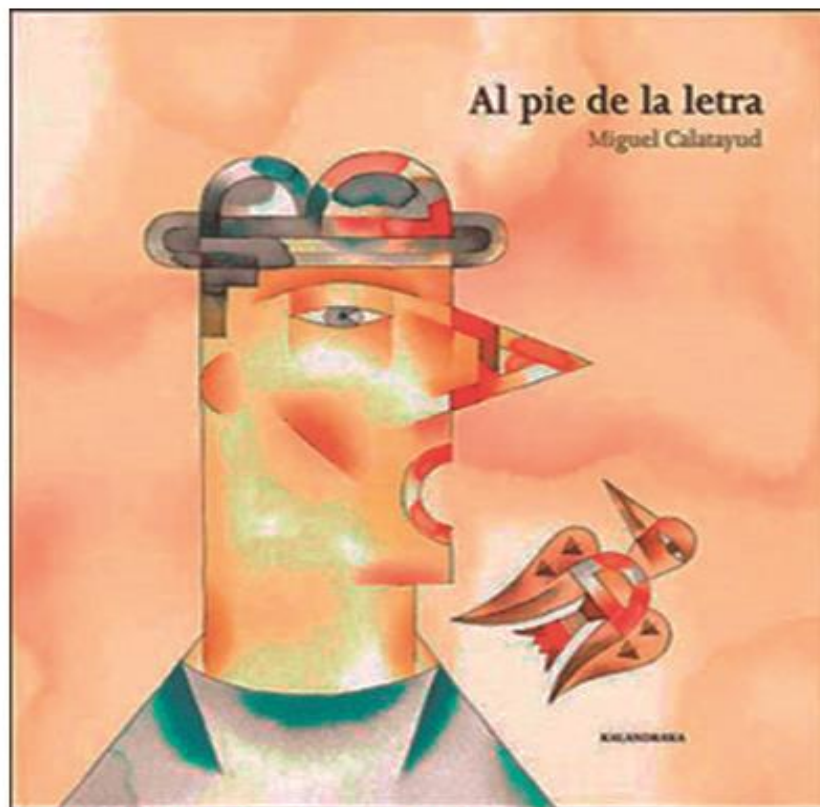


(Fig. 1.2.37) Asun Balzola, *Guillermo, ratón de biblioteca*, 2004

Las ilustraciones de Asun Balzola (Fig. 1.2.37) se caracterizan por las líneas y manchas sueltas con rasgos muy espontáneos, manchas sobrias de color y grandes espacios en blanco. Ilustraciones sintéticas pero cargadas de gestos muy emotivos. Balzola se propone insinuar para que el lector interprete, utiliza colores suaves y en si poco agresivos. La síntesis de sus dibujos contrasta con su gran fuerza emotiva. Son imágenes que rompen con algunos de los estereotipos dominantes, ofreciendo una visión poética de la realidad.

Las ilustraciones de Miguel Calatayud en el cuento de *Al pie de la letra* (Fig. 1.2.38), muestra narraciones calladas en nubes de acuarela, en las que se puede ver más allá de trazos entrelazados, de volúmenes de agua y de personajes en cursiva, abriendo así las puertas a la imaginación. De esta forma, los que empiezan a leer irán reconociendo el alfabeto entre nubes y pájaros adivinando sus siluetas, mientras que el lector adulto encontrará en este libro una metáfora de la imaginación, mostrando la capacidad de los caracteres para crear mundos y construir historias. Esta fórmula ayuda al lector a imaginar relatos en los dibujos como quien escribe poemas sobre un cuadro o descubre una novela latiendo en una fotografía. Hay que observar en el estilo de Miguel Calatayud como incorpora a sus dibujos multitud de elementos de manera ordenada que producen la

impresión, por una parte, de la densidad de la historia de personas y cosas armoniosamente encajadas, y por otra, el predominio de las figuras euclidianas, los polígonos, poliedros, ondas, espirales, líneas rectas. Los colores fríos, o tibios y calientes, ayudan a aumentar o quitar dramatismo a la acción. Todo adquiere un dinamismo surrealista en el que se rompen las convenciones de las leyes de la simetría y de la perspectiva.



(Fig. 12.38) Miguel Calatayud. *Al pie de la letra*, 2007



(Fig. 1.2.39) David Peña, *Ñam*, 2009

A principios del siglo XXI hemos podido observar cómo se percibe un ligero cambio en las ilustraciones entre otras consecuencias por la perfección lograda con las nuevas técnicas y programas digitales (“Illustrator” o “Photoshop” “Ater effect” “3D”), aunque se sigan usando medios tradicionales. La combinación de ambos puede dar resultados como el premio S.M. del año 2009 otorgado a David Peña por *¡Ñam!* (Fig. 1.2.39). El libro narra la invasión de una ciudad por parte de un terrible monstruo que se lo traga todo. El mensaje del monstruo protagonista simboliza todo aquello que *“los adultos temen pero que los niños pueden domesticar”*. El ilustrador consigue romper la frialdad de la máquina gracias a una perfecta integración entre lo digital y los medios plásticos tradicionales.

Ana Juan²¹⁸ es una ilustradora versátil. Su diversidad de estilo en el uso de los colores, los personajes y ambientes, va desde lo más terrorífico (Fig. 1.2.40),



(Fig. 1.2.40) Ana Juan

pasando por escenas románticas, hasta llegar a lo más sensible y delicado destinado a un público infantil (Fig. 1.2.41). Su particular universo ocupa un espacio propio en el cual despliega una capacidad especial para narrar en imágenes, abriendo al máximo los matices del texto y de los personajes. Destaca el cuidadoso estudio de sus composiciones y la sensibilidad con la que se sirve de la retórica visual para el relato plástico, consiguiendo con ello comunicar al lector un mundo imaginario y lleno de ensoñaciones, mediante la ambigüedad de sus ilustraciones.

²¹⁸ Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, en 1994 obtiene una beca de estudios en la Editorial Kodansha de Japón. Es escritora, ilustradora y pintora. Ha realizado numerosos trabajos para portadas de libros, carteles, posters, etc. Algunas de sus creaciones están dirigidas al público infantil y juvenil. Desde 1983 ha colaborado como ilustradora en las revistas *Madriz*, *El Víbora*, *New Yorker*, en los suplementos dominicales de los periódicos *El Mundo*, *El País* y en la publicación *Mujeres en el Arte*. Medalla de Oro de ilustración de la Society Newspaper Design (1998, 1999). En 2010 obtiene el Premio Nacional de ilustración.



(Fig. 1.2.41) Ana Juan

Frida es su primer álbum infantil donde da cuenta de un gran dominio de los registros plásticos. Con breves pinceladas líricas muestra la infancia y la juventud de la famosa pintora mexicana (Fig. 1.2.42), haciendo hincapié en cómo la pintura la mantuvo siempre a flote pese a sus adversidades. En la obra aparecen imágenes fantásticas, poéticas, misteriosas, sugerentes... Una vida con espinas que la ilustradora aborda con excelente delicadeza.



(Fig. 1.2.42) Ana Juan, *Frida Kahlo*

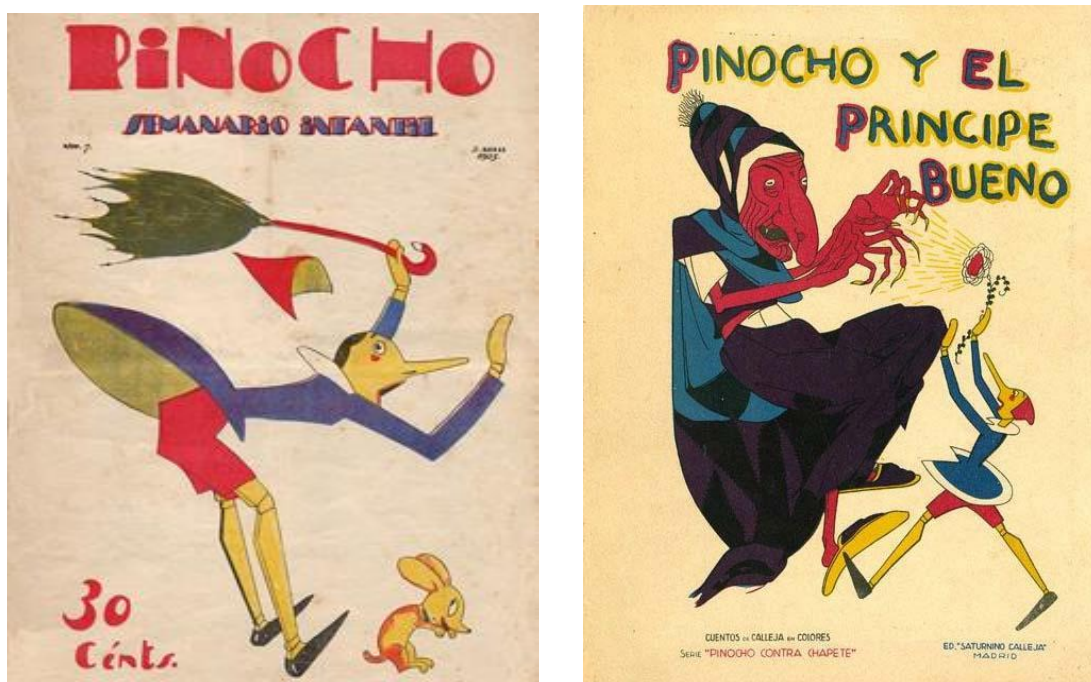
De lo expuesto podemos apreciar que el mercado actual lo configuran productos muy heterogéneos. Considerada en su conjunto, la producción tiende a ser muy conformista y está contagiada por los vicios que afectan al mercado del libro; en nada se parece a la idea que quería Ramón Gómez de la Serna, audaz, abierta a lo nuevo, y no dirigida por comerciantes que aspiran únicamente a obtener la mayor rentabilidad de sus productos. Pero también hay que tener en cuenta que no hay grandes obras. José Moran, con ocasión de la celebración en el Instituto Cervantes de “100 Años de ilustración” expone la evolución que sufren los personajes ilustrados en el pasado siglo, haciendo hincapié en que no existen grandes obras sin grandes personajes y llamando la atención acerca de que la mayoría de los personajes de cuento más famosos pertenecen al mundo anglosajón o del norte de Europa, y muy pocos al mundo latino, mediterráneo. Habrá que dar la razón a Paul Hazard²¹⁹ y su teoría “climática” de la creación literaria, expuesta en su famoso ensayo *Los libros, los niños y los hombres*: Los países nórdicos, con sus días cortos, sus noches largas que invitan a la lectura o a la escritura, las atmósferas vaporosas y poéticas de sus paisajes melancólicos, son más proclives a la escritura de corte imaginativo y fantástico, a la invención de aventuras, mientras que los países mediterráneos, coloristas, vitalistas, sensuales y de clima benigno y alegre, son más apropiados para vivir la aventura de la vida sin necesidad de imaginar mundos posibles.

Dentro de la evolución de la ilustración española que estamos tratando, abriremos un paréntesis en el que analizaremos brevemente algunos de los diferentes personajes que se han dado en ella. Si establecemos una relación cronológica de los principales personajes españoles del siglo XX por décadas, comprobamos que, aunque tuvieron una indudable y merecida popularidad en su momento, han envejecido y raramente han traspasado fronteras temporales: son hijos de su tiempo y no han llegado, excepto los más recientes, al siglo XXI. Otro rasgo significativo es que la mayoría de ellos provienen de una literatura más cercana al realismo que a la fantasía²²⁰.

²¹⁹ Paul Hazard (1878-1944) Crítico e historiador francés., Catedrático de las universidades de Lyon y la Sorbona.

²²⁰ Vicente Ferrer 1900-2002: 102 años de libros ilustrados. [en línea]. Biblioteca Cervantes

Al principio del siglo XX destaca *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, ilustrado por diversos artistas a lo largo del siglo, desde Fernando Marco a Juan Ramón Alonso²²¹. Sin entrar en la polémica de si es o no una obra infantil, el burrito Platero ha hecho las delicias de varias generaciones de niños.



(Fig. 1.2.43) *Pinocho*, Salvador Bartolozzi

En los años veinte, *Pinocho*, de Salvador Bartolozzi (Fig. 1.2.43) va a ser, quizá, el más importante personaje español ilustrado del siglo. Un héroe quijotesco y muy español: valiente, viajero y vitalista. Su imagen gráfica, sencilla, de líneas rectas y colores puros, cercana a la estética de las vanguardias históricas, resultó definitivamente renovadora en el panorama de la ilustración española del momento. Bartolozzi cuidó su diferenciación con el modelo original, reforzando el carácter caballeresco. Pinocho se enfrentará con toda clase de peligros y siempre contará para afrontarlos con los recursos de su astucia y su ingenio, lejos del ejercicio de la fuerza o de la violencia, incluso de la mentira, pues el Pinocho español, como buen héroe caballeresco, es incapaz de mentir, y, por tanto, su nariz nunca crece.

Centro Virtual Central Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web:
<http://cvc.cervantes.es/actcult/ilustracion/edicion.htm>

²²¹ Juan Ramón Alonso (Madrid 1951) es profesor de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Desde 1981 ha ilustrado más de 30 libros infantiles y juveniles. Utiliza normalmente el lápiz de grafito, la acuarela o lápices de colores. Premio Austral infantil, 1985. Premio C.C.E.I. 1986 por las ilustraciones de *La bufanda amarilla* y C.C.E.I. 1987 por las de *La colina de Edeta*.



(Fig. 1.2.44) *Celia*, Molina Gallent

*Celia*²²², de Elena Fortún, que ilustraron Boni, Molina Gallent (Fig. 1.2.44), Palacios, Regidor y otros, llega en los años 30. De la misma década es también *Cuchifritín*, el hermano de Celia, que sobre todo ilustró Serny. Celia, la niña de la República, es un personaje que acerca el punto de vista infantil a los sucesos que se narran. Es una niña madrileña de clase media, llena de curiosidad, sinceridad, ironía y opiniones propias²²³. Luisa Buitler ilustra *Celia madrecita*, libro que marca la transición del personaje (Celia debe dejar los estudios para cuidar a sus hermanos porque su madre ha muerto). Posteriormente el ilustrador Eduardo Zaragüeta trata de actualizar el personaje convirtiéndola en una chica con minifalda sin comprender que Celia ya no pertenecía a esa época²²⁴.

²²³ Maria Victoria Sotomayor refiere como *Celia en el colegio* fue prohibida por la censura a consecuencia de “la falta de respeto con que son tratadas personas y asuntos religiosos”. Se aprecia falta de respeto, por ejemplo, en el siguiente diálogo, que reproduce los sueños/alucinaciones de Celia como consecuencia de un accidente de coche. Las palabras en cursiva están tachadas en el expediente de censura:

Me maté!... Ya no supe más lo que pasaba y me fui al cielo. Lo cual me extrañó bastante, siendo tan mala como soy... *El cielo estaba altísimo, y había que subir más de un millón de escalones... ¡También ha sido ocurrencia ponerle tan alto! Comencé a subir, a subir y cada pierna me pesaba un quintal... ¡Me ahogaba de fatiga!...Al mismo tiempo oía cantar: Los escalones son de tomate para que Pepe suba y se mate... ¡Qué bobadas cantaban en el cielo!*

María Victoria Sotomayor Sáez *El Humor en la literatura infantil, del franquismo* [en línea]. [Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7224/1/ALE_19_14.pdf

²²⁴ M^a del Carmen Hidalgo Rodríguez, *La ilustración Infantil Española en los años 90 Los personajes y su representación*, op. cit. .

El final de la década de los cuarenta nos trae a *Antoñita la fantástica*, de Borita Casas (Fig. 1.2.45), a la que dieron vida varios ilustradores, principalmente Zaragüeta. Es la niña de la postguerra, la chica imaginativa, espontánea, coloquial y alegre que se hizo muy popular en aquellos años difíciles. Como Celia, nos ha quedado de ella una imagen especialmente característica. Pero también es un verdadero documento sociológico para conocer la evolución de la educación femenina española que recibieron las mujeres de la mitad del siglo XX.

M^a Victoria Sotomayor cita también al personaje Mari Pepa²²⁵, creada por Emilia Cotarelo: un personaje que, a diferencia de las anteriores, no crece, se le conoce siempre en la edad infantil, a través de los cuentos que se publican desde 1938 (*Mari Pepa entre los rojos*) hasta 1962 (*Mari Pepa en el fondo del Mar*), primero en el semanario infantil Flechas y Pelayos y más tarde en cuadernillos independientes que, de cuando en cuando, aparecen agrupados en un volumen.

Mari Pepa tiene siete años y comienza protagonizando historias de claro carácter propagandístico y absolutamente carente de humor. Más adelante desaparece la propaganda política explícita, aunque no la ideología que la sustenta, y la autora construye un mundo ideal que responde a los planteamientos ideológicos y educativos del régimen franquista. Niños felices en una familia acomodada tradicional, que viven en una especie de mundo autónomo donde los adultos tienen un papel secundario; niños alegres, sin problemas económicos ni familiares, cuya vida transcurre entre la casa, el colegio y el lugar de veraneo. Ni el menor asomo de crítica, ni referencias al mundo real de la posguerra que, de una u otra forma, se advierte en Antoñita; sólo una niña decidida, aventurera e inquieta, de carácter independiente que emprende una y otra vez aventuras potencialmente atractivas para los lectores. Es difícil hablar de humor en el mundo de Mari Pepa. Las peripecias que nos cuenta no pasan de ser travesuras infantiles más o menos convencionales que, como mucho, pueden hacer sonreír; pero no por su trasgresión, o por el contraste y ruptura de lo esperable que supongan (mecanismos fundamentales del humor), sino por la nostalgia evocadora del

²²⁵ María Victoria Sotomayor Sáez *El Humor en la literatura infantil, del franquismo* [en línea]. [Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7224/1/ALE_19_14.pdf

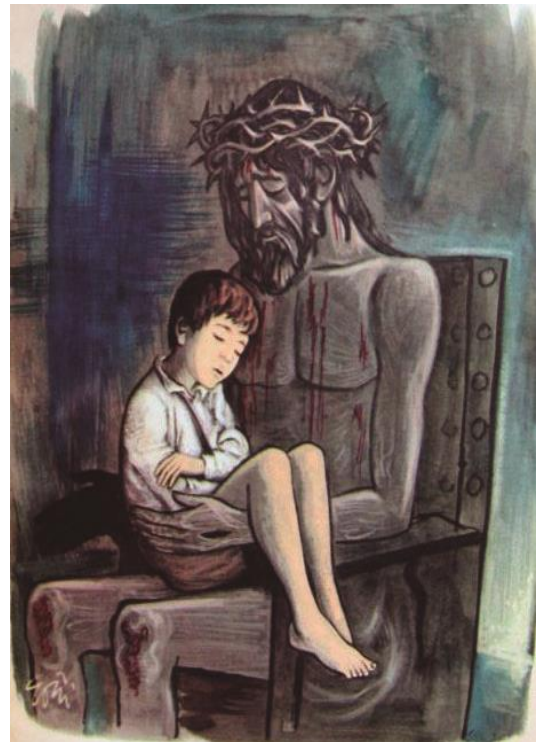
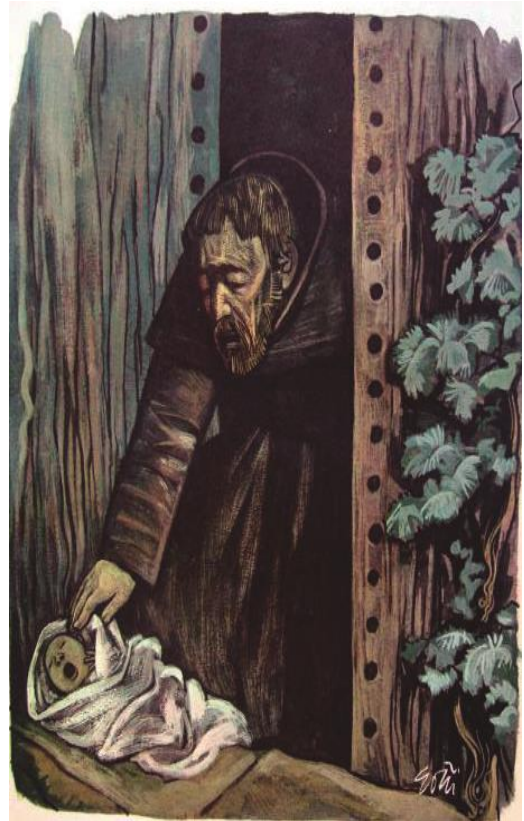
tiempo de la infancia o por el reconocimiento de la propia ingenuidad en el lector adulto. El artificioso y poco creíble lenguaje que la autora atribuye a estos niños imposibilita cualquier atisbo de humor, que tampoco encuentra cauce en las situaciones ni en los personajes.



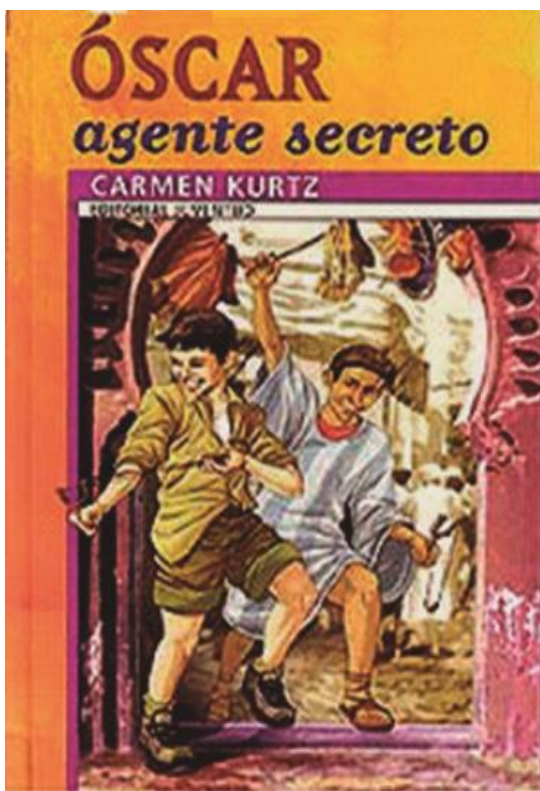
(Fig. 1.2.45) Zaragüeta, *Antoñita la fantástica*: 1951, 1955, 1956

En los años cincuenta *Marcelino Pan y Vino*, de Sánchez Silvai²²⁶ (Fig. 1.2.46). El perfil realista de la obra es llevada a la ilustración por Lorenzo Goñi, que adorna sus imágenes con un especial aliento poético, con trazos precisos que consiguen una completa recreación de los personajes a la hora de definir sus caracteres. Las ilustraciones tienen una evidente influencia de la corriente expresionista que dan primacía a la expresión de los sentimientos sobre la descripción objetiva de la realidad.

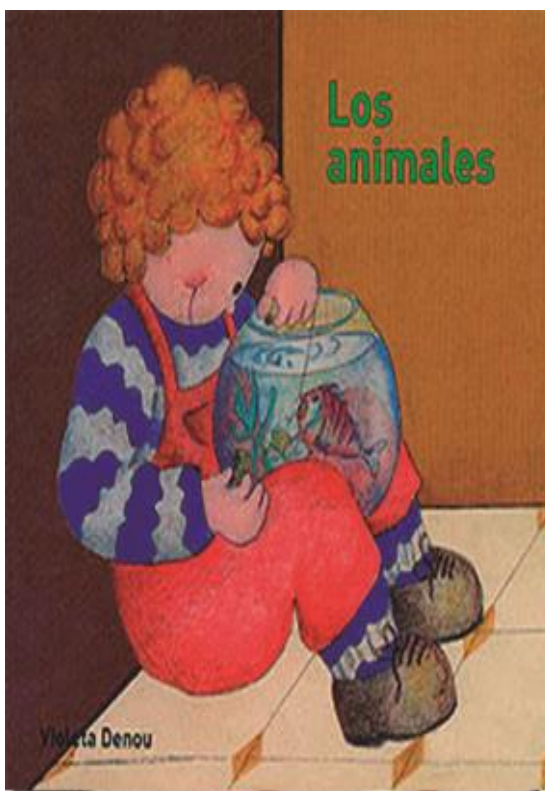
²²⁶ La vida de Lorenzo Goñi, (1911-1989) transcurre en Barcelona, donde realiza sus primeros estudios. La vasta biblioteca de su familia le facilita el conocimiento de los escritores del momento. A consecuencia de un sarampión, pierde el oído lo que hace que se aísle y se vuelva tímido lo que le incapacita para la vida social. Se matricula en academias de pintura, donde dibuja bodegones y desnudos del natural. Al morir su madre el padre se vuelve a casar y su sentimiento de soledad se acentúa. Un triste episodio que, a pesar de su trivialidad, le llenaría de remordimientos de por vida. De una pedrada mató un gato. A partir de entonces poblaría de gatos sus composiciones en una especie de "oscuro homenaje a su víctima". Al estallar la Guerra Civil, trabajaba de cartelista para el Sindicato de Dibujantes Profesionales de UGT, aspecto creativo, que durante mucho tiempo, intentó "olvidar" hasta el punto de que ni sus más íntimos amigos, como Camilo José Cela, conocían. En la posguerra consigue empleo de dibujante publicitario en la revista *Haz*, del SEU, firmando con el apellido de su madre "Suárez del Árbol", con el que empieza a ser conocido. Posteriormente vuelve a firmar con "Goñi" sus trabajos. Su carrera se asienta con toda firmeza al entrar a trabajar en el periódico *ABC*.



(Fig. 1.2.46) Lorenzo Goñi, *Marcelino Pan y Vino*, 1955



(Fig. 1.2.47) Violeta Denou, *Oscar agente secreto*



(Fig. 1.2.48) Odile Kurtz, *Los animales de Teo*

En este periodo de tiempo no se produce ningún movimiento renovador y no existía especial interés en apoyar la creación plástica. Cambian los gustos de lectura hacia el comic, las publicaciones son más coloristas pero el papel era de muy baja calidad.

En enero del 67 se establece un estatuto para las publicaciones infantiles, en el que éstas se clasifican en función de la edad de los receptores. Se regulaba también el contenido, que debía acentuar el respeto a los valores religiosos, morales, políticos y sociales.

La editorial Juventud, en su línea de recuperación de autores clásicos de la literatura infantil inicia en 1965 la publicación de las aventuras de un joven con vocación de clásico: *Tintín*. *Tintín* y *Asterix* son álbumes de historietas bien editados, y serán las referencias generacionales de esta etapa.

Como personaje más destacado de estos años nos encontramos la serie de *Óscar*, de Carmen Kurtz, ilustrada por su hija Odile (Fig. 1.2.47) que sabe reflejar con realismo y humor el ambiente y los personajes.



(Fig. 1.2.49), Roser Capdevila, *Las tres mellizas*,

Los años setenta son una época de crisis económica y cambio en los planteamientos educativos, que desemboca en una búsqueda de nuevos enfoques y temas y en la experimentación de formatos. De estos años datan los primeros ejemplares de la serie de *Teo* (Fig. 1.2.48) del nombre colectivo Violeta Denou (formado por Asun Esteban, Carlota Goyta y Ana Vidal). También en esta época nacen, con ilustraciones de Roser Capdevila (Fig. 1.2.49), *Las tres mellizas*, niñas traviesas y divertidas que se meten en enredos cuando la Bruja Aburrida les castiga, pero siempre acaban ayudando a los personajes de los cuentos a solucionar sus problemas. Se hicieron muy populares como dibujos animados en la década siguiente.

En los años noventa, el indiscutible personaje es *Manolito Gafotas*. El descarado, charlatán y tierno Manolito, y su manera de entender la vida, quedará como un fresco costumbrista del fin de siglo. Las ilustraciones realizadas por Emilio Urberuaga (Fig. 1.2.50) de trazos sencillos muy bien definidos, colores planos y luminosos y de una gran expresividad en el rostro, consiguen una interpretación literal del personaje de Elvira Lindo.



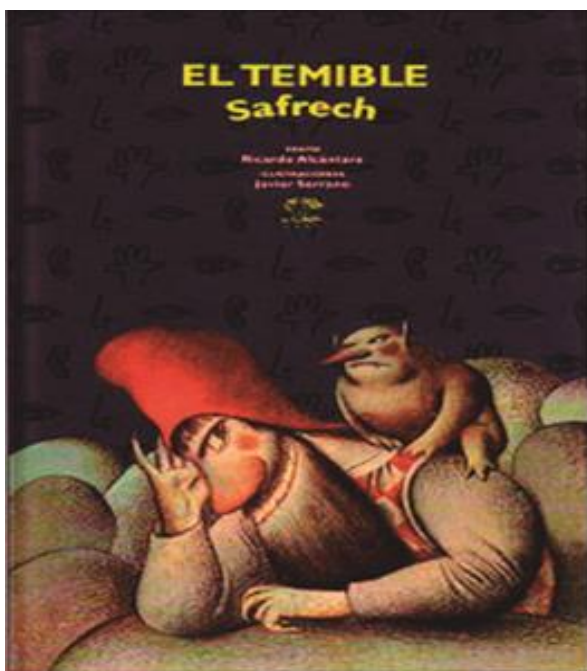
A través de estos ejemplos, puede afirmarse que nuestros escritores e ilustradores han sabido captar los rasgos de la infancia, del niño eterno: rebelde; siempre dueño de un mundo propio e independiente de los adultos; crítico a través de su lógica tajante; sensible, alegre, curioso, aventurero, imaginativo, un poco surrealista, noble. Pero sin olvidar que ese “niño eterno” es también hijo de su tiempo y casi nunca consigue trascender en el espacio y el tiempo, y llegar a ser modelo para generaciones posteriores, convertirse en clásico, en personaje universal.

Desde el punto de vista de la ilustración, en esta evolución observamos cómo los rasgos de las imágenes se van simplificando, y en las últimas se van evitando los detalles y con pocos trazos se dibuja la figura, ocurre en los años en los que los cuentos se masifican y existe una mayor producción. Otra cuestión que debemos plantearnos son los arquetipos de personajes que se vienen utilizando en la literatura infantil y que son objetos de ella. Estos se podrían separar en dos grandes bloques: los que pertenecen a la fantasía y los realistas. Dentro de los primeros podemos distinguir aquellos que provienen de los cuentos clásicos: fantasmas, duendes, monstruos, dragones, magos y princesas, como ejemplos

podemos citar entre otros: *Peter Pan*, ilustrado por Miguel Calatayud (Fig. 1.2.51) y *El temible Safrech* de Ricardo Alcántara, dibujado por Javier Serrano (Fig. 1.2.52).



(Fig. 1.2.51) Miguel Calatayud, *Peter Pan*



(Fig. 1.2.52) Javier Serrano *El temible Safrech*

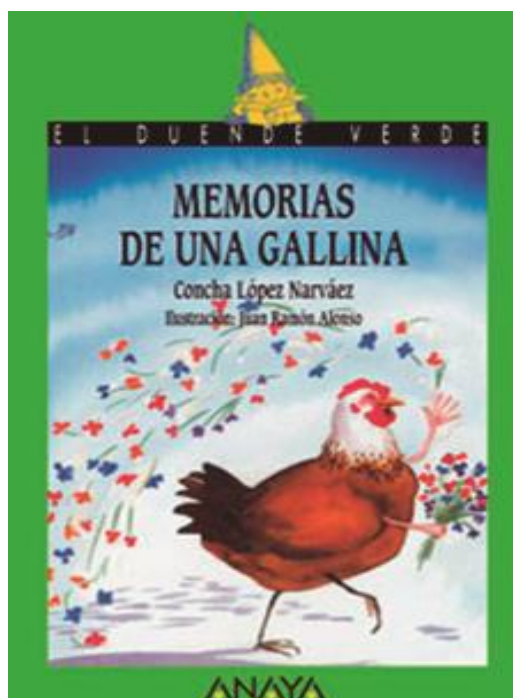


(Fig. 1.2.53) Javier Olivares *La Cenicienta rebelde*

Personajes desmitificados como *El secreto del lobo*, de Fernando Alonso, ilustrado por José Ramón Sánchez; la serie “Nana Bunilda”, de Mercé Company, ilustrada por Agustí Asensio; y *La Cenicienta rebelde*, de Javier Olivares (Fig.1.2.53).

La desmitificación de esta última consiste en una versión distinta de la clásica. Esta Cenicienta no es la que irá a la fiesta del príncipe, ella será la que hará la fiesta y realizará la selección dándole un matiz feminista. La abstracción realizada en las ilustraciones de Javier Olivera ayuda en gran parte a esa desmitificación de Cenicienta, donde su espíritu rebelde se deja entrever en la angulosidad de los trazos y la visibilidad de los dientes.

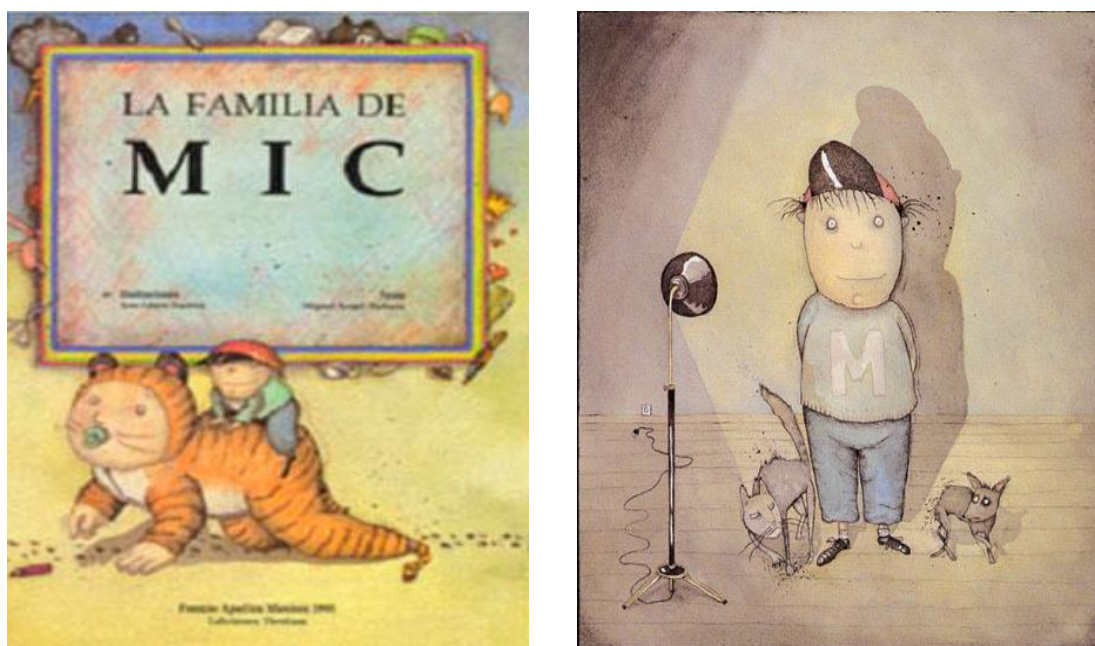
Los objetos que cobran vida también pueden constituir un personaje, siguen la estela de Andersen y su *Soldadito de plomo*. Ya hemos hablado del *Pinocho*, de Bartolozzi. Cabe citar aquí *El muñeco de papel*, de Mercé Llimona; y *El caballito que quería volar*, de Marta Osorio, con ilustraciones de Mayte Miralles. Igualmente los animales que se humanizan son también frecuentes en la literatura juvenil. Su origen está en las fábulas clásicas. Entre los históricos, *Pipa*, de Bartolozzi; entre los modernos, *Coco*, el cocodrilo tímido de Emilio Urberuaga o las *Memorias de una gallina* (Fig. 1.2.54), de Concha López Narváez, ilustrado por Juan Ramón Alonso. Este última relata la vida inconformista de una gallina que desde que nace pone en tela de juicio las normas establecidas y reflexiona con tono de humor sobre los valores auténticos de la vida, reivindicando así sus derechos. El ilustrador consigue plasmar ese inconformismo mediante el movimiento y la expresividad de sus dibujos.



(Fig. 1.2.54) Juan Ramón Alonso; *Memorias de una gallina*

Personajes de ciencia ficción no hay demasiados, solo se podría citar a *Chuic*, el robot nacido de un beso entre una computadora y un ordenador. Obra de Juan Antonio de Laiglesia, ilustrada por D'Arrac.

Entre los históricos personajes de humor y disparate, podemos citar la versión de *Alicia* de Lola Anglada. Entre los modernos, los incalificables *Batautos*, de Consuelo Armijo, ilustrados por Marta Balaguer; y la curiosa *Familia Mic*, de Pacheco, con ilustraciones de Ana López Escrivá (Fig.1.2.55).



(Fig.1.2.55) Ana López Escrivá, *Familia Mic*

Los personajes de esta última obra es una familia muy peculiar, algo siniestra y surrealista, que pertenecen a un extraño lugar donde la normalidad no es la medida. Unos por su tamaño (gigantes o enanos), otros por sus costumbres (uno come fuego, otro sólo bebe agua), otros por sus oficios (piratas o vendedores de arco iris), todos son seres insólitos en una familia nada normal. En lo que respecta a la ilustración podemos destacar como los colores que se mueven en una gama de tonos fríos y apagados, logran que las imágenes un tanto deformadas transmitan humor.

En los cuentos realistas por el contrario el protagonismo lo adquiere la vida cotidiana. Este es el sitio de los costumbrismos (*Celia*, *Antoñita*, *Manolito*), y de otros protagonistas proclives a los conflictos o historias familiares, escolares o, en ocasiones, de corte psicológico. Por ejemplo, el inolvidable *Jujú*, protagonista de *El*

polizón del Ulises, de Ana María Matute, ilustrado por Hugo Figueroa. Y también *Las fotos de Sara*, de Gabriela Rubio; y *Mateo*, de Peixe.

Seres humanos “intencionados” o con una misión que cumplir, son los héroes históricos, los héroes aventureros, etc.: el *Colón*, de Segrelles; el ya citado *Óscar*. Entre los álbumes ilustrados actuales, destaca *Leopold*, el joven empeñado en volar, escrito y dibujado por Francis Meléndez.



(Fig. 1.2.56) Francis Meléndez. *Leopold*. *La conquista del aire*.

Los delicados dibujos a lápiz y agua de Francis Meléndez parecen una inocente y a la vez desafiante condensación del arte griego, el grabado barroco y la pintura naif, todo ello impregnado por su atracción hacia la cultura romántica anglosajona. Meléndez²²⁷ es un experto en la austeridad de las formas y de la armonía, de la composición de escenas y de diseño de personajes. Estas características constituyen suficientes razones para erigir sus trabajos en obras de arte.

Con *Leopold, la conquista del aire*. (Fig. 1.2.56), Meléndez deja una huella importante en la historia de este género en el que la narración literaria se une a la narración gráfica. En todos sus álbumes Meléndez pone en juego mecanismos similares. Son siempre historias en las que utiliza el recurso cervantino del narrador ficticio. La portada del álbum está firmada por Oskar Keks, narrador, que es uno de los personajes protagonista de esta historia sobre los orígenes de la aviación. Meléndez toma como referencia un momento histórico para fabular sobre él. En *Leopold* el juego entre realidad y ficción nos transporta a una ciudad alemana de finales del siglo XIX. En este escenario, entre mansiones de la aristocracia y elegantes jardines sitúa el autor las peripecias de tres amigos empeñados en construir una máquina voladora. La fidelidad en el detalle de los vestidos de época, la precisión en todos los objetos que aparecen en el escenario, se produce siempre en un contexto en el que el realismo dialoga con la fantasía visual. Con dibujos, colores y un precario globo, Meléndez consigue algo esencial en cualquier obra de fantasía: Hacer despegar por breves instantes de la realidad.

²²⁷ Francisco Meléndez (Zaragoza 1964) es un dibujante autodidacta. En 1984 publicó su primer trabajo y dos años más tarde obtuvo el Premio Nacional de Ilustración por *La oveja negra y otras fábulas*, de Augusto Monterroso. Posteriormente ilustró una serie de obras con textos de autoría propia, como *El verdadero inventor del buque submarino*. Medalla de Plata en la exposición "Los libros más bellos del mundo" de Leipzig en 1990; *Leopold, la conquista del aire*, segundo Premio Nacional de Ilustración en 1992 y *El viaje de Colón*, un friso de nueve metros plegado en fuelle, donde recreó el viaje del almirante a las Indias. *El Cascanueces* y *el Rey de los Ratones* con delicados dibujos a lápiz y tintas planas. Tiene una gran capacidad para adaptar su estilo a diferentes estéticas dependiendo de lo que le requiera el texto; dese el arte pre-hispano de *El valle de los Cocuyos* al arte japonés de *Tomi Kikansha*, pasando por el barroco de *El cascanueces* y la estética Victoriana en *Leopold*.

Posteriormente Meléndez optó por el silencio, renunció a su oficio, eligió vivir en un monasterio y fundar la agrupación socioeducativa "‘âl-May'ârî-Valmadrid", que promueve el trabajo artístico y literario entre niños y adolescentes, al margen de los cánones académicos.



En lo que hace referencia a mascotas y animales, como un clásico podemos citar a *Platero y yo*, de línea más moderna mencionaremos *Polvorón*, de Vallverdú, con ilustraciones de Narmas; y *El primer pájaro de Piko-Niko*, de Fernando Krahm. Un buen ejemplo de personajes constituidos por un grupo, fue la ambiciosa serie de los *Blok*, de Montserrat del Amo, ilustrada por Rita Cullá (Fig. 1.2.57), que la diseña en un estilo esquemático, aparentemente simple, casi minimalista, pero sin perder la esencia de lo humano de las personas.

Cabe señalar que el advenimiento de la democracia en los años setenta trajo consigo nuevos valores, favorables para la literatura infantil española. Sin embargo, han surgido en las últimas décadas del siglo nuevos moralismos, didactismos, que son comerciales y oportunistas, que utilizan la literatura infantil

como instrumento de planes educativos, al margen de su calidad intrínseca y del insustituible papel del placer de la lectura.

Analizando los personajes humanos desde el protagonismo masculino y femenino, pueden apreciarse a lo largo del siglo, especialmente a partir de los años ochenta, que se han suavizado, tanto en el texto como en las imágenes, los marcados estereotipos tradicionales de chico activo, dominador, creativo, lógico y la chica pasiva, frágil, ordenada, intuitiva.

1.3 Ilustraciones de países iberoamericanos

Nos referiremos ahora al panorama de la ilustración en algunos países latinoamericanos. Intentaremos con ello un acercamiento a aquellas que por sus diferencias puedan revelarnos matices distintos de su cultura.

La evolución de la ilustración infantil en los países latinoamericanos se encuentra íntimamente ligada al resto del continente europeo, aunque muchos de ellos tengan una mayor tradición e interés por la ilustración infantil; los cuales en definitiva fueron los que sentaron las bases de lo que se considera ilustración, tanto en su contenido como en su forma.

En Latinoamérica la producción fue escasa e irregular durante el siglo XIX y la primera mitad del XX. Pocas editoriales se interesaron por publicar libros para niños. Ciertamente existieron libros con excelentes grabados (ilustraciones, viñetas, capitulares y orlas), de algunos artistas locales o provenientes de reproducciones de origen europeo. José Martí, al publicar en 1889 su revista *La Edad de Oro*, concedió especial preminencia a la parte gráfica, a esas "láminas finas" que acompañaban a textos magistrales. En los primeros años del siglo XX, la ilustración se mantuvo apegada al estilo bucólico y romántico finisecular, lo cual se evidencia en el empleo de motivos como jardines, pajareras, fuentes, fruteros, cenefas, niñas con regaderas. En las décadas siguientes, el panorama de la ilustración de libros para niños se caracterizó por la reproducción de patrones foráneos europeos decimonónicos y norteamericanos al estilo de Walt Disney ajenos al contexto cultural y la idiosincrasia de los jóvenes lectores de estos países. Por otra parte, las editoriales no disponían de una tecnología adecuada para lograr buenas reproducciones y no concedían la importancia que correspondía a la imagen dentro del libro infantil y juvenil. Predominaron las ilustraciones producidas por "artistas" de poco mérito, casi siempre en blanco y negro, concebidas a partir de patrones figurativos y esquemas obsoletos, de escaso valor estético, ajenas a las tendencias de vanguardia sin ninguna intención renovadora, subordinadas al texto, carentes de atractivo para sus destinatarios e ignorantes de la rica realidad cultural latinoamericana.

Esta situación cambió a partir de los años sesenta del siglo XX con el fortalecimiento de la literatura infantil y el desarrollo de la industria editorial en América Latina. Descubrieron entonces, como antes había ocurrido en Europa, el beneficio que los niños representaban como potenciales consumidores. Las nuevas posibilidades técnicas para la ilustración de libros infantiles permitieron el perfeccionamiento de la policromía y garantizaron óptimas reproducciones de los originales.



(Fig. 1.3.1) Tulio Raggi *Historias cubanas*

A escala continental este proceso no ha sido uniforme. Mientras que en algunos países sudamericanos la producción de libros para niños alcanzó un alto nivel en volumen de ejemplares y calidad gráfica y textual, tal es el caso de Argentina, Brasil, Colombia y México. En otros como Ecuador, Perú, Paraguay, Bolivia, etc., no ha sucedido así, lo cual explica el pobre desarrollo de las imágenes en sus libros. Sin embargo, las desigualdades presentes en el desarrollo de la ilustración del libro infantil y juvenil latinoamericano no impiden identificar ciertos rasgos distintivos a escala regional. En los mejores ilustradores latinoamericanos se advierte, por lo general, un compromiso con su realidad social, que no quieren ignorar las miserias y desigualdades de sus habitantes. Desde el punto de vista formal los ilustradores

se adentran por los senderos del barroquismo. Los artistas que optan por esta posibilidad se inclinan por la complicación, lo dinámico; buscan lo real, casi siempre maravilloso y mágico. Los creadores que se inscriben en esta tendencia prefieren las líneas curvas, en infinita expansión; escogen las diagonales antes que las horizontales y verticales, que definen el estilo clásico y cubren todo el espacio, con formas llenas de detalles y colores vivos. Sus imágenes son una fiesta policroma, donde el movimiento y la vitalidad resultan esenciales. Entre estas se pueden destacar las caleidoscópicas imágenes del cubano, Tulio Raggi (Fig. 1.3.1.).



(Fig. 1.3.2) Vicky Ramos, *El Cipitío*



(Fig. 1.3.3) Vicky Ramos, *Mo*

Muestra de un barroquismo más sobrio son los trabajos de la costarricense Vicky Ramos²²⁸. *El Cipitío*²²⁹ (Fig. 1.3.2) y *Mo* (Fig. 1.3.3), en esta última Lara Ríos,

²²⁸ Virginia "Vicky" Ramos Quesada (San José -1960), realizó sus estudios primarios en la Escuela República del Perú en San José y los secundarios en el Colegio Nuestra Señora de Sión en Moravia. Estudio pintura en la Universidad de Costa Rica, en 1995.

Durante su carrera, ha acumulado más de 80 títulos, entre obras literarias y libros de texto, logrando importantes reconocimientos dentro y fuera de Costa Rica, nominada dos veces, 1992 Alemania y 1997 Nueva Delhi, en la Lista de Honor del Ibby, en 1997 se le otorga la Distinción "Juan

la escritora de la obra, narra los primeros hilos de una madeja de magia, los de la escondida y viejísima historia del pueblo Cabécar. La autora recupera así la memoria de un pueblo indígena de su país y Vicky Ramos la ilustra introduciéndose en la visión mágico-religiosa del cosmos, en la cultura ancestral de los cabécares.

Pero hay otros creadores que prefieren el trazo sencillo, el uso comedido del color, la simplificación formal. Algunos de ellos buscan reproducir los dibujos infantiles, la expresión gráfica de la niñez, mientras que otros escogen el difícil proceso de decantar sus imágenes para alcanzar, con la mayor economía de líneas y colores, una ilustración de difícil sencillez y gran eficacia comunicativa. Una buena muestra son las imágenes del artista argentino Ajax Barnes, y específicamente ese clásico que es *La línea*²³⁰ (1975).

Manuel Sánchez” y ese mismo año gana el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Artes Plásticas en Dibujo. Comprometida con darle un mayor impulso a la ilustración en Costa Rica, ha abierto espacios para los artistas más jóvenes sobre su responsabilidad como comunicadores, por lo que en el año 2001 junto a otros artistas gráficos fundan el Foro de Ilustradores Gama.

²²⁹ El Cipitío, llamado originalmente Cipit, es un personaje de leyenda en El Salvador. Proviene de una historia religiosa de la época precolombina. Nació de la relación que tuvo su madre Ziguet (esposa de Cipitl, gran tirador de flechas) con el dios Lucero de la Mañana, traicionando al dios Sol. Es por eso que el dios de dioses, Teotl condenó tanto a la madre como al hijo. A la madre la degradó de su categoría de diosa Luna a mujer errante y al niño le condenó a nunca crecer, y conservarse por siempre en la edad de diez años. Tiene vestimenta y costumbres sumamente peculiares, se le atribuye una diversidad de habilidades, facultades y poderes sobrenaturales que, sin perjuicio de nadie, usa para divertirse es considerado como un duende

Durante siglos, Cipit fue el dios de las relaciones prohibidas y adúlteras, en la actualidad es un icono de la cultura salvadoreña donde es representado como un niño alegre y que vaga errante.

La leyenda ha evolucionado de generación en generación, adaptando muchos de los elementos de la misma para no perder vigencia; aunque en el fondo, conserva la esencia ancestral. El nombre viene del nahuatl *Cipit*, que significa niño, de donde se deforma la palabra "*Cipote*" utilizada para nombrar a los infantes en El Salvador.

La versión que ilustra Vicky Ramos es la de Manlio Argueta que la adapta a la historia de un niño abandonado por su madre que vive en los ríos, come ceniza de los fogones en los ranchos y le gusta enamorar a las niñas bonitas. Se dice que es un niño que nunca envejece y, como tal, disfruta haciendo una que otra travesura

²³⁰ Beatriz Doumerc, *La línea*, Buenos Aires, Ed. Eclipse, 2003.



(Fig. 1.3.4) Ajax Barnes, (Argentina). *La Línea*

La Línea (Fig. 1.3.4) es una historia narrada con frases cortas. Cuenta una sucesión de acontecimientos entre un hombre y una línea. Entre simbólico y reflexivo, el libro contiene la sutileza de la palabra y la insinuación de la ilustración, sencilla al extremo, pero con una gran carga ideológica y de compromiso ético²³¹.

En el proceso creativo de estos autores, vemos cómo de la mano de las ilustraciones van surgiendo las

palabras. El artista creador se convierte en ilustrador y luego va naciendo el escritor, que completa la expresión de quien tuvo la doble formación: la de la imagen y la de la palabra, convergiendo ambas en la estructura narrativa. *Siento que he aprendido más a dibujar que a escribir*, afirma Ivar Da Coll. Para él la experiencia creativa de cada obra es única y distinta: a veces surge primero la imagen y luego viene el texto. Otras, crea la historia y luego la ilustra. Otras veces es un proceso paralelo. En el libro escrito en verso *Tres amigos*, se apoya desde su creación en la imagen.

En el contexto de la literatura infantil colombiana, la obra de Ivar Da Coll (1962) se nos presenta como una de las pocas que han logrado superar la intención didáctica y pedagógica e insertarse en el ámbito de la cultura. Este hecho resulta significativo en un país en el que la literatura infantil continúa debatiéndose entre su función didáctica o moralista y su función estética. La mayoría de las obras literarias escritas en Colombia para un lector infantil, no logran desprenderse de la necesidad de dejar en el niño un mensaje, ya sea

²³¹ Revista "Amigos del libro", Madrid, N° 29, julio-septiembre 1995. En Sergio Andricaín, Ponencia presentada en el Tercer Coloquio Internacional del Libro Infantil y la Promoción de Lectura, Venezuela, 1994.

ecológico, social o moral. Esta sumisión del texto literario a los objetivos de la educación, impide que la literatura infantil logre definitivamente anclarse en la cultura propia del niño. La superioridad de la obra de arte sobre la educación, como forma de comunicación, radica en el hecho de que el modelo del mundo que propone es presentado como si fuera verdadero, mientras que el texto, en el sistema comunicativo de la educación, propone el mundo como es y como debiera ser ²³². Ivar Da Coll, que logra superar las disyuntivas produciendo una literatura que crea un mundo posible, como si fuera verdadero, a través del lenguaje poético, llega a conseguir un diálogo entre palabra e ilustración²³³.

Una primera característica que especifica la creación de Ivar Da Coll es la doble codificación: sus primeros libros son visuales como la serie de *Chigüiro* (Fig. 1.3.5) y en ellos se crean secuencias narrativas a través de la ilustración. Posteriormente emplea la palabra, creando historias que se tejen en un diálogo entre el lenguaje escrito y la imagen (*Chigüiro se va*, *Chigüiro*, las *Historias de Eusebio*). Es importante tener en cuenta esta doble codificación, en lo que respecta a la creación de personajes, en la medida en que el proceso creativo parece ser el mismo, pero expresado a través de dos lenguajes diferentes.



(Fig. 1.3.5) Ivar Da Coll. (Colombia). Ilustraciones de la serie de libros sobre el Chigüiro

²³² Ivar Da Coll, *Imaginaria*, revista de literatura infantil y juvenil, N° 37, noviembre, 2000.

²³³ Jean Georges. *Los senderos de la imaginación infantil. Los cuentos, los poemas, la realidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.38.

Ivar Da Coll crea personajes, independientemente de que sean plasmados por la ilustración o por el lenguaje literario, que cobran vida a partir de sus actos y de las relaciones que entablan con su entorno y con los otros personajes. No estamos ante historias ilustradas ni ante textos creados a partir de la ilustración: es una simbiosis que se resuelve en el contexto de lo literario, la creación de los personajes y la estructura dramático-narrativa. De ahí que, por ejemplo, la serie inicial *Chigüiro*, aunque carezca de palabras, tenga una sintaxis narrativa propia de la literatura. De ahí que en la trilogía *Historias de Eusebio* los textos logren significación independientemente de la ilustración. El mismo autor nos dice al respecto:

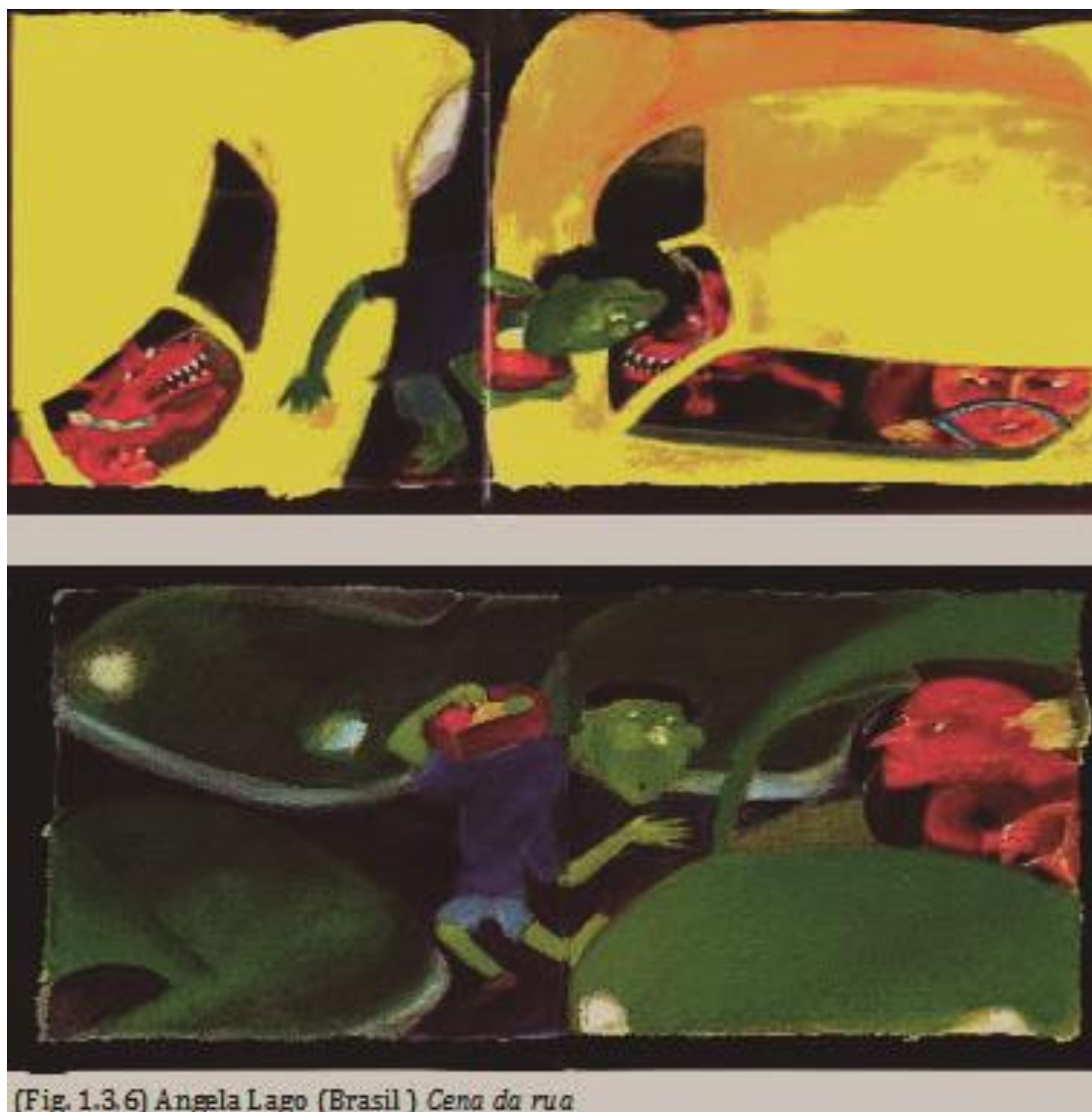
*Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Tal vez se las llame a la memoria, se las evoque. Pero no hay dónde buscar para verlas. No tienen foco, ni huella (...) Las palabras son acontecimientos, hecho. El lenguaje se materializa, cobrando vida, no sólo en la presencia de la fórmula que se repite, sino también en el juego que hay allí: juego del lenguaje, el camino más seguro para encontrar lo imaginario tal como es*²³⁴.

En su obra Da Coll, con sabiduría y destreza, encuentra la manera de transformar los amargos aspectos de la vida en escenas de dulzura y belleza a través de combinaciones cálidas y poéticas de texto e ilustración. Sin esfuerzos puede ingenuamente convertir una fiesta de unos pocos personajes -sus animales endémicos- en un carnaval desenfrenado en el que todos quisiéramos participar. Todo tipo de monstruos agresivos y criaturas horrendas se convierten de manera natural en seres gentiles porque el autor conduce al lector a imaginárselos lavando sus dientes, tomando un baño o rehusando acostarse temprano. Su serie de libros sobre el Chigüiro son álbumes sin palabras que describen en simples, pero inquisitivas imágenes, el diario deambular de un pequeño mamífero peludo de los llanos colombianos, una de las especies en peligro de extinción que muestra en sus aventuras el valor de su ingenuidad e imaginación: una rama puede ser un juguete,

²³⁴ Beatriz Helena Robledo "Ivar Da Coll: ilustraciones sobre un ilustrador", *Hojas de lectura*, Bogotá, N° 34, 1995, p. 20-24.

una pelota logra la estatura de un amigo, un lápiz adquiere el poder de la creación²³⁵.

Otros autores de igual forma se esfuerzan por lograr imágenes de rigor estético, que inicien al niño en los secretos de las formas y del color, en los misterios de la composición, en la variedad de técnicas. Por eso encontramos en los libros infantiles y juveniles propuestas tan retadoras y enriquecedoras como las de la brasileña Angela Lago, (Fig. 1.3.6) desafiante e incisiva en un cuaderno como *Cena da rua* o inquietante con la manera de componer y presentar la perspectiva en *El cantar de los cantares*.



(Fig. 1.3.6) Angela Lago (Brasil) *Cena da rua*

²³⁵ Sergio Andricaín. "En torno a la ilustración latinoamericana de libros para niños y jóvenes". En: *Amigos del libro*, Madrid, no. 29, julio-septiembre, 1995, pp. 13-22.

Cena da rua es un relato en imágenes sin palabras. Las únicas palabras son las del título. El título indica el lugar de los acontecimientos, la calle, no sólo en el plano del contenido, sino también en el plano de la expresión tipográfica, puesto que se presenta como un graffiti sobre un muro, mientras el fondo negro de la portada y de todo el libro expresa el tiempo que es por la noche.



Interesantes son las ilustraciones del argentino Oscar Rojas (Fig. 1.3.7) con su sobria e impactante propuesta gráfica en *Canción y Pico* de Laura Devetach. Este libro está dividido en cuatro secciones: *I. Los quiensabes*, *II. Poemas al natural*, *III. Coplas surtidas* y *IV. Dos viejitos y una hormiga*, puede ser leído y observado como una galería de formas poéticas. Desfilan por sus páginas canciones y coplas, caligramas y (casi) haikus, poemas-diálogos y poemas-cuentos. En él la autora juega con esa magia que tiene la poesía de seguir y violar las reglas al mismo tiempo; y crea sus poemas en esa constante contradicción entre el respeto y el cambio. El ilustrador logra traducir el juego de los sonidos en la tipografía, consiguiendo que la musicalidad de algunos de sus versos sea además gráfica.



(Fig. 1.3. 8) Alberto Montt. (Chile) *La pequeña Vagán*

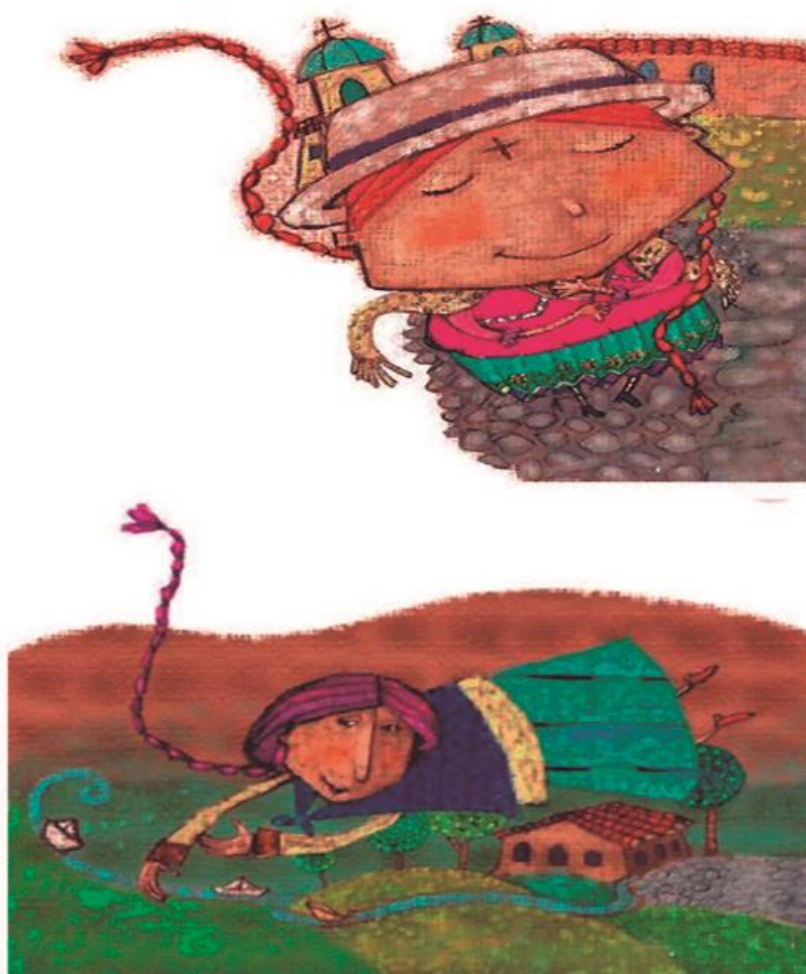
La ilustración de Alberto Mont (Fig.1.3.8) pertenece al cuento *La pequeña Vagán* de Victor Carvajal. En vez de hacer algo demasiado didáctico, Mont ha generado atmósferas cromáticas y centra la atención en el personaje prescindiendo de otros elementos.

Los dibujos del argentino Gustavo Ariel Rosemffet²³⁶ se caracteriza por sus formas simples que caricaturizan la figura humana con líneas de contorno en tinta negra o carboncillo. Con pocas líneas consigue acentuar las expresiones de los personajes. (Fig. 1.3.9)

²³⁶ Gustavo Ariel Rosemffet (Buenos Aires 1963). Este destacado ilustrador es más conocido por el seudónimo de Gusti, nombre con el que firma todas sus obras. Obtiene el título de Técnico en Diseño y Promoción Publicitaria en Buenos Aires, trabaja durante tres años realizando cortos publicitarios y dibujos animados posteriormente viaja a Europa. y se instala en Barcelona donde comienza a ilustrar libros para niños colaborando con diversas editoriales y revistas infantiles.



(Fig. 1.3.9) Gustavo Ariel Rosemffet (Argentina), *Gustavo y los miedos*



(Fig. 1.3.10) Eulalia Cornejo (Ecuador) *Cuentos de la tía Rosita*

Eulalia Cornelo da vida a este cuento de Jorge Dávila. Su protagonista la Tía Rosita (Fig. 1.3.10), es según nos dice la autora “una linda cholita cuencana”. Las texturas naturales de las que impregna sus dibujos los hace más cercanos a la misteriosa naturaleza de aquellas tierras, sumergiendo al lector en el realismo fantástico que inspira su mundo.



(Fig. 1.3.11) Martín León-Barreto Johnson, *El camino de Olaj*



(Fig. 1.3.12) Martín León-Barreto Johnson (Uruguay) *La niña y su paraguas*

Martín León-Barreto Johnson²³⁷, en *El camino de Olaj* describe a través de las imágenes un viaje iniciático a partir de la acumulación de objetos y animales que se va encontrando en su trayecto; y de esta forma cuenta la historia de un personaje que vive en una casa grande, que se le queda pequeña al ir sumando amigos que encuentra a lo largo de su recorrido. (Fig. 1.3.11).

En el cuento de *La niña y su paragua* (Fig. 1.3.12) aborda el argumento del éxodo que emprende una niña con un viejo paragua que su padre se había encontrado colgado en la copa de un árbol. Ella lo convirtió en un barco pirata y se fue navegando a una isla desierta. Observamos con ello que cada vez son más los ilustradores autores del breve texto que acompaña a las imágenes pasando a tener más importancia el lenguaje icónico que el lenguaje verbal o escrito.

Podemos comprobar cómo en los últimos años los ilustradores latinoamericanos de libros infantiles y juveniles han comenzado a ser reconocidos en el ámbito internacional. Prueba de ello son las distinciones que han obtenido sus trabajos y su creciente presencia en exposiciones de ilustraciones infantiles (Bolonia, Bratislava, Barcelona, Tokio). Nombres como los de los brasileños Angela Lago y Gian Calvi, o el argentino antes aludido, Ajax Barnes, son conocidos por la originalidad de sus propuestas plásticas, más allá de las fronteras de América Latina.

En la actualidad comienza a hablarse de una manera de ilustrar "latinoamericana", perfectamente reconocible, propia de este continente, reflejo del proceso de búsqueda de su identidad cultural. Sus creadores intentan que la infancia latinoamericana encuentre en sus imágenes una opción recreativa, otra oportunidad de construir sus espacios de juego. De ahí que la fantasía esté presente en sus trabajos. Componen un universo mágico, con seres concebidos por la imaginación de los hombres latinoamericanos dando forma a personajes fantásticos que viven en sus mitos. Lo más significativo de los ilustradores iberoamericanos es la búsqueda en la riqueza cultural latinoamericana de una expresión común y autóctona. Tienen en cuenta el complicado marco en que se ha

²³⁷ Martín León-Barreto Johnson (Montevideo 1973), ganador en 2011 del IV Premio Internacional Compostela de Álbum Ilustrado por su obra *El camino de Olaj* Premio que convocan la editorial Kalandraka.

conformado la cultura de cada uno de esos pueblos para no sólo encontrar lo distintivo y propio, sino los rasgos esenciales, portadores de valores trascendentes. Estos caminos son explorados para reflejar en sus creaciones la manera de ser de los que habitan estas tierras. Y ese reto estético es a la vez un compromiso con los niños de contextos distintos dentro de cada uno de estos países, donde conviven grupos sociales portadores de culturas muy diferentes, marcados por grandes desigualdades socioeconómicas²³⁸.

Saliendo del ámbito infantil y dentro de una de las corrientes vanguardistas que fomentan la intervención sobre un dibujo o pintura ya elaborado por otro autor, se



podría hacer referencia a un curioso concurso de ilustración que en Junio de 2011 patrocinaba una editorial colombiana. El tema para ilustrar era el reciclaje y la superposición de imagen, es decir: las ilustraciones se tenían que realizar sobre unas imágenes ya dadas en un soporte (Fig. 1.3.13). Ello nos puede dar idea de los nuevos horizontes en los que se mueve la ilustración en estos países. Según

²³⁸ Revista *Amigos del libro* Madrid, N° 29, julio-septiembre 1995. En Sergio Andricaín, Ponencia presentada en el Tercer Coloquio Internacional del Libro Infantil y la Promoción de Lectura, Venezuela 1994.

declaraciones de la editorial, los promotores se sorprendieron por la gran variedad de técnicas manuales empleadas, desde el collage, tintas, grafito, acrílicos hasta aquellos que trasgredían los límites del espacio bidimensional.



En esta experiencia nueva, los ilustradores seleccionados comentaron sus impresiones acerca de cómo se enfrentaron a la ilustración en esta nueva forma de concurso:

Seducida por las imágenes a intervenir constituí un reto crear un diálogo entre las imágenes dadas y las líneas que creaba siempre con el temor de no agredirlas al intervenirlas (Fig. 1.3. 14).

Siempre tuve claro que no quería modificar la matriz pero sí complementarla; fue como ponerse en el rol del explorador viajero que encuentra nuevas especies para la ciencia. Jugué con la imprecisión del lenguaje para crear una nueva fauna homóloga a la planta que sirvió como inicio de todo (Fig. 1.3. 15).



(Fig. 1.3.16)



(Fig. 1.3.17)

Encontrar una imagen y una forma que se fundiera con la imagen ya existente; la búsqueda de una textura y un tratamiento ideal para la imagen y el soporte. Adicionar, ordenar la cantidad de ideas y formas que aparecían cuando pensaba en intervenirla (Fig. 1.3.16).

Una vez con el soporte en la mano y pensando en qué hacer, empecé por investigar el soporte mismo y surgió la idea de hacer una contraposición a lo que era y significaba éste con su tejido vegetal, a través de la ciencia ficción, del steampunk, del cyberpunk, del retrofuturismo. Luego había que pensar cómo plasmar la idea y creí que el collage era la mejor opción, fundí esos conceptos en una imagen y finalmente tejí ese resultado con el soporte²³⁹(Fig. 1.3.17).

²³⁹ Emmanuel Laverde, *Mediavuelta*, [en línea]. Ed. Tragaluz Editores [Consulta: 18 abril 2010]. Disponible en Web: <http://www.mediavueltagital.com/2011/07/emmanuel-laverde.html>.

1.4 EVOLUCIÓN DE LAS TÉCNICAS DE LA ILUSTRACIÓN

Toda la evolución de las ilustraciones en gran parte no habría tenido lugar si no se hubiera producido paralelamente una evolución de los medios tecnológicos para la realización de las mismas, por ello nos ha parecido interesante introducir la evolución de los medios tecnológicos de los que se han valido los artistas para realizar las ilustraciones, pues ello predetermina los logros estilísticos en la ilustración.

Fue en el siglo XV, remitiéndonos al pasado, cuando Gutenberg, inventó tipos de metal independiente, móvil y reutilizables, creando al mismo tiempo una tinta especial, más espesa y pegajosa para la impresión de estos tipos, que sería empleada durante más de 400 años. Y así logró imprimir el primer libro tipográfico: la *Biblia*, con textos en 42 líneas.

El desarrollo del primer libro tipográfico alternado con ilustraciones fue *El Agricultor de Bohmen* de Johannes von Tepl, impreso por Albrecht Pfister alrededor del año de 1460 usando los mismos tipos de Gutenberg y placas de madera. Esto fue el punto de partida que permitió ampliar las posibilidades de la ilustración de textos y su reproducción.

El grabado en madera subsistió varios siglos, permitiendo la reproducción de las líneas de contorno en alto contraste, razón por la cual el trabajo con grises fue muy limitado, casi inexistente. Durante el siglo XV la tradición de la impresión de naipes estaba en su apogeo, cuando un artista anónimo desarrolló los primeros grabados en planchas de metal. El empleo del grabado como medio de reproducción de ilustraciones se popularizó aún más en ese siglo con los trabajos ejecutados por Albrecht Dürer, (Fig.1.4.1), a quien se conocería como el maestro del grabado.



(Fig.1.4.1), Albrecht Dürer, *La Melancolía*

Durante los siglos XVII y XVIII, se publicaron en Holanda libros enriquecidos con obras elaboradas por los mejores artistas de la época, con lo que los editores de los Países Bajos gozaron de cierta fama. Este tipo de impresión se destacó por su aumento en el grado de detalle de cada obra y por la introducción de las escalas tonales del negro al blanco, en comparación con las líneas resaltadas en la impresión de placas de madera.

En 1796 Aloys Senefelder desarrolla nuevas investigaciones en materia de impresión, las cuales le llevarían al perfeccionamiento de una nueva técnica: la

litografía²⁴⁰ de gran trascendencia en el campo del arte. Hasta entonces toda impresión se hacía a partir de una superficie en relieve o en hueco, que se entintaba y que después se presionaba sobre el papel.

William Blake, uno de los principales ilustradores de comienzos del S. XIX en Inglaterra, fue quién desarrolló sus propias superficies de impresión empleando el método de aguafuerte en relieve, el cual, después de la muerte del artista cayó en desuso. Sin embargo, el grabado en madera conservó su importancia en la nueva industria de las revistas ilustradas. A finales de ese siglo los prerrafaelistas revivieron el interés por el grabado en madera como se aprecia en el trabajo de Edward Burne-Jones, o en obras posteriores de Aubrey Bearsdley (Fig.1.4.2), y se perpetúa incluso en artistas influidos por el Art Nouveau.



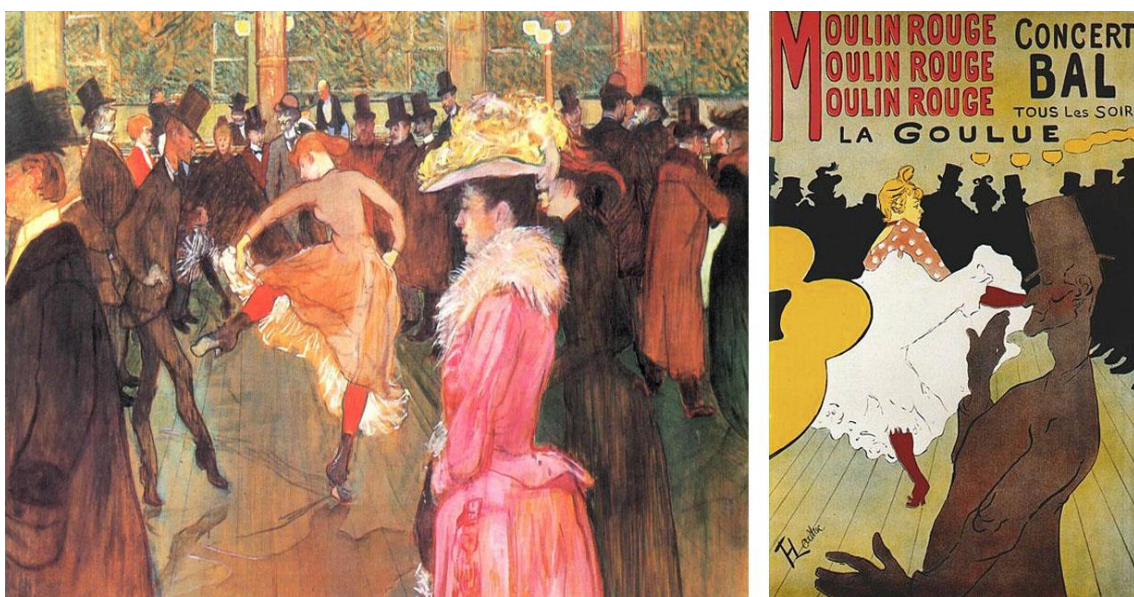
Fig.1.4.2 Aubrey Bearsdley *Johanne and Salome*

El grabado en madera tenía ventajas considerables como la incorporación de bloques de madera en relieve, junto con los de tipografía de iguales características, dentro de una misma prensa, lo que lograba una impresión simultánea. Este método de impresión es el primero que se realiza a partir de una superficie plana (planografía). Sin embargo las investigaciones para el mejoramiento del proceso continuaron, puesto que la preparación de estas bases para dicho tipo de impresión eran demasiado lentas y costosas. La

²⁴⁰ La litografía se basa en el principio químico de que el agua y el aceite no son solubles entre sí; la imagen se dibuja sobre una superficie plana de una piedra con una pluma o lápiz de aceite, el agua se esparce sobre toda la superficie para humedecer todas las áreas, excepto la imagen previamente dibujada con base de aceite; posteriormente se extiende tinta sobre la misma base, sobre la superficie de la piedra, la cuál se adhiere sobre la imagen, pero no a las áreas mojadas de la piedra. Se coloca una hoja de papel sobre la imagen y se utiliza una máquina de imprimir para trasladar la imagen entintada al papel.

primera edición de Fausto, ilustrada con litografías de August Delacroix, apareció en 1828. Las décadas de 1860 a 1900 fueron la mejor época de la litografía, siendo incluso el método predominante para impresión. La invención de la cromolitografía en 1851, introdujo el color en las ilustraciones de los libros, que hasta entonces se habían limitado al blanco y negro. La litografía predominó en el popular arte del Cartel, permitiendo su reproducción a color y con grandes dimensiones. En general la litografía tenía la ventaja de tener una apariencia casi fotográfica, pero su proceso era largo y muy costoso

El francés Jules Cheret (1836-1932) fue probablemente el verdadero promotor del cartel publicitario, perteneció al movimiento que Robert Koch llamaría “Poster Movement”, fue un innovador litográfico que desarrolló los medios técnicos de producir los carteles sombreados con cada color del arco iris con apenas tres o cuatro piedras litográficas y así elaboró los primeros carteles ilustrados económicos. Sus carteles tenían una estructura básica, es decir, predominaba la imagen sobre el texto, la figura principal era de mujeres alegres que luciendo grandes escotes promocionaban el producto o evento, y el texto estaba fuertemente vinculado a la imagen, pero se le atribuye a Henri de Toulouse Lautrec la concepción del cartel como arte. Creó la técnica del cartel moderno al rechazar la noción de que el arte pictórico noble solo debía plasmarse en lienzo y al óleo. En 1891 Lautrec realiza su primer cartel, *Moulin Rouge La Goulue* (Fig.1.4.3).



(Fig.1.4.3) Henri de Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge La Goulue*

Otro artista del modernismo que se dedicó al cartelismo y a otros medios artísticos publicitarios fue el checoslovaco Alfons Maria Mucha²⁴¹ (Fig. 1.4.4). El modernismo vibraba en el dibujo de un papel pintado de cisnes, traducía en ondas y céfiros las líneas curvas de muchachas con formas de ninfa y llenaba el espacio de reflejos metálicos. Se desarrolla sobre el año 1900, y su litmotiv era un largo y sensual movimiento. Sus ondulantes trazos, evocaban a las algas, lianas e incluso el brusco movimiento de un látigo.



(Fig. 1.4.4) Alfons Maria Mucha, *Gismonda*, 1895

El cartel de *Gismonda* es uno de los mejores realizado por el artista sus formas características, sus colores apagados y su dibujo exquisitamente realizado,

²⁴¹ Alfons Maria Mucha (1860-1939), pintor y artista decorativo checo. Trabajó como decorador teatral en Viena y es famoso su cartel para la comedia *Gismonda*, de Sardou. La exótica ornamentación bizantina y el sutil uso de color le reportó un éxito inmediato, hasta el extremo de que posteriormente solo se dedicó a la elaboración de carteles que anunciaban desde obras de teatro hasta marcas de papel para cigarrillos y chocolates, pero siempre con el toque inconfundible de imaginación y belleza característicos de su obra. Bajo el mecenazgo del industrial de Chicago Charles Richard Crane, pintó *La epopeya del pueblo eslavo* (1912-1930), una serie de 20 cuadros de gran tamaño que posteriormente presentó en la ciudad de Praga. Regresó a la República Checa en 1922, donde trabajó en el diseño de sellos (estampillas) y billetes de banco.

combinado con la riqueza bizantina de la decoración eran elementos totalmente nuevos. Para el cartel de Gismonda el artista adaptó elementos de otros carteles realizados anteriormente por la actriz Sara Bernhardt: la forma básica de la figura procedía de un cartel ejecutado en 1890 por Eugene Grasset para la obra Juana de Arco de Barbier. Se trata de una imagen heroica en la que la actriz sostiene un estandarte con la mano derecha y mantiene la izquierda sobre el pecho: Mucha mantuvo la figura heroica erguida, reemplazó el estandarte con una hoja de palmera y transformó el cuadro de texto inferior en un estante con una figura grotesca que sostiene una banda con el nombre del teatro, medio enrollada. Mucha estrechó el cartel convencional, lo alargó, rechazó los colores llamativos tradicionales y, en su lugar usó tonos pálidos y delicados, coronó la cabeza del actriz con un macizo de flores meticulosamente trabajado enmarcó la cabeza y los hombros en un halo, semicírculo en el que figuraba su nombre acompañado de motivos bizantinos y celtas adaptado.

Hacia finales del siglo XIX, aparecieron las primeras fotografías en algunos libros impresos, incrementando las posibilidades del realismo total de la ilustración. La modernidad industrial aportó muchos adelantos, como los avances en la maquinaria y en el procedimiento del revelado e impresión de negativos. De la misma manera las técnicas fotográficas ampliaron las posibilidades de la reproducción de ilustraciones. La impresión de semitonos es otro proceso sobresaliente que facilitó la multiplicación de obras a todo color, mediante la superposición de tramas de diferentes tintas, fragmentadas con retículas para crear los tonos. Buenos representantes de esta técnica fueron: Arthur Rackman y Edmond Dulac, quienes trabajaban principalmente con acuarela, lo que les permitía mayor facilidad en la creación de obras con semitonos.

Posteriormente el uso de la línea negra (Black Key-line), facilitó la impresión a cuatro tintas, con lo cual los ilustradores pudieron emplear otro tipo de pinturas y colores para su reproducción, tal como puede verse en las ilustraciones creadas con temple por Howard Pyle para *Harper's Magazine*. Las revistas ampliaron enormemente el panorama del artista. Por ejemplo Norman Rockwell²⁴² (Fig.

²⁴²Norman Rockwell fue considerado como el más famoso ilustrador de Norteamérica. Ilustró obras clásicas como *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Pintor de la cara amable de la

1.4.5) utilizó principalmente óleos en sus obras, que se publicaron en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX en revistas como en *Saturday Evening Post*, mostrando la influencia de la fotografía sobre la ilustración.

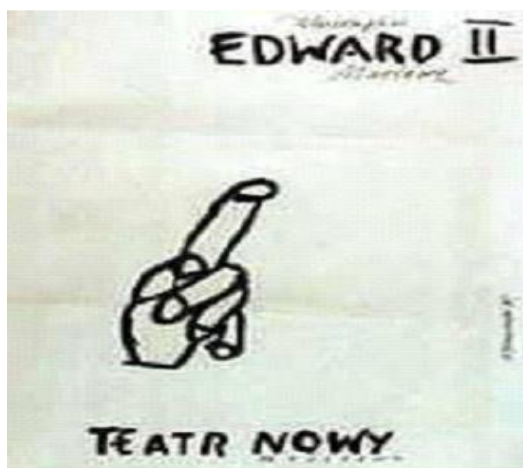


(Fig. 1.4.5) Norman Rockwell, *Girl with Shopkeeper*, 1948

Con el aumento de la demanda y con el avance tecnológico del Offset se hizo posible la reproducción e impresión a bajos costos con materiales cada vez más sofisticados. Con ello se consiguió reproducir ilustraciones a todo color debido a que estos procesos de impresión eran más baratos para ilustrar libros. Es así como la reproducción fotomecánica permitió la copia fiel de la obra del artista,

sociedad norteamericana, encarna la imagen dinámica del país y de sus ciudadanos que se tienen a sí mismos como una cultura ejemplar. Usando óleos y una técnica realista impecable, idealizó la pequeña América y expresó una visión personal sentimentalista, como en *Breaking Home Ties* (1954). Su perfección y conservadurismo formales le valió el desprecio de las vanguardias.

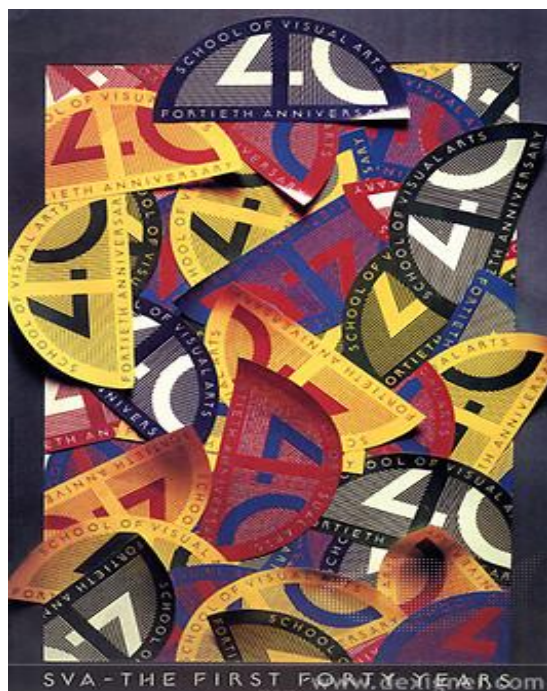
eliminando por completo el oficio que desarrollaban los artesanos, el cuál consistía en transferir los diseños hechos por los artistas en placas elaboradas a mano. También desapareció la textura de las placas de madera, de piedras o placas de metal, característica inminente en las imágenes hechas con estos procedimientos. Además provocó el alejamiento gradual de las ilustraciones de documentos basados en hechos reales hacia imágenes o situaciones fantásticas o de ficción. Al comprender que la ilustración narrativa tradicional no satisfacía las necesidades de la época, los artistas gráficos del modernismo pictórico, surgidos después de la Primera Guerra Mundial, reconsideraron las posibilidades de la imagen como medio para expresar la problemática social y las ideas de esos días.



(Fig. 1.4.6) Henryk Tomaszewski. Carteles



(Fig.1.4.7)Milton Glaser



En una búsqueda de nuevas formas e imágenes las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, experimentaron un considerable cambio más remarcado todavía en el desarrollo conceptual del diseño gráfico. El profesional que interpretaba plásticamente el texto de un escritor hacía concesiones al artista gráfico y este realizaba su presentación. La historia completa de las Artes Visuales, quedaba a disposición del artista gráfico como una biblioteca de formas e imágenes realizables, en especial las posibilidades que inspiraron los movimientos artísticos de este siglo, por ejemplo las configuraciones espaciales del cubismo, las yuxtaposiciones, las dislocaciones y los cambios de escala del surrealismo, la pureza del color emanada de las referencias naturales de expresionismo y del fauvismo, así como la renovación de imágenes, masivas y publicitarias del Pop Art. A medida que los artistas gráficos tuvieron mejores posibilidades de manifestar su estilo, crearon más imágenes personales y encabezaron técnicas y estilos individuales. Las fronteras tradicionales de las Bellas Artes y la comunicación visual de carácter público eran confusas.

A partir de 1920, el cartelismo tuvo una importante evolución, convirtiéndose en el medio más importante para la difusión y venta de un producto, se buscaron nuevas modalidades y técnicas. Se desarrolló la utilización de la fotografía y la ilustración comercial adquirió un carácter menos figurativo y más estético. Todas las experiencias de los movimientos artísticos de los primeros años del siglo XX fueron asimiladas para proponer una comunicación que, aunque estaba dirigida a finalidades comerciales, no carecía de características originales. A través de un gran número de imágenes publicitarias se observa la búsqueda de la esencialidad del mensaje y la integración imagen-texto. Después de la segunda guerra mundial la creación de imágenes llegó a ser significativa para muchos países, la búsqueda de imágenes efectistas y relevantes llevaron a un desarrollo de la imagen más conceptual. En la sociedad comunista de Polonia surge con “La Escuela polaca del Cartel” en ella destaca Henrik Tomaszewsky (Fig.1.4.6.), que expresaba en sus imágenes las trágicas aspiraciones y los recuerdos, ligados a los sentimientos nacionales

En esta época las mejoras del papel de impresión y de la fotografía fueron la causa de que “la edad de Oro de la ilustración” fuera llegando a su fin, lo cual

parece de alguna forma compensarse con un enfoque más conceptual iniciado por un grupo de artistas de Nueva York: Seymour Schwast (1931) Milton Glaser (Fig.1.4.7), Raynolds Ruffin, Eduard Sorel. Este grupo se dio a conocer a partir de una publicación conjunta llamada *"The Push Pin Almanac"*, que tenía en su programa interesante material editorial de antiguos almanaques ilustrados por el grupo. La escuela Push Pin presentó una nueva alternativa a la densa ilustración del pasado, la orientación matemática, objetiva y fotográfica del Estilo Tipográfico Internacional. Entre otros ilustradores que crearon en Push Pin, nos encontramos con James McMullan, acuarelista, recurso que había sido desplazado a un segundo término por el óleo como medio selecto de ilustración y arte, que él restauró para su expresión gráfica. Paul Davis, por el contrario se encaminó hacia un estilo de pintura de detalles diminutos. Richard Hess, desarrollo un estilo personal con mayor influencia del surrealismo y haciendo a menudo uso de la manipulación espacial de René Magritte.

Todo lo anterior trae como consecuencia que los cambios constantes en los métodos de reproducción y la introducción de nuevos materiales generan un notable aumento en el grado de iconocidad y las posibilidades del ilustrador, que ya no tiene que desarrollar los procesos de reproducción para ejercer su oficio.

2.0 LO ICÓNICO, ORIGEN Y FUNDAMENTO DEL LENGUAJE VISUAL

En este apartado comenzaremos exponiendo los principales conceptos relativos a la iconocidad y a poner de relieve la necesidad de indagar sobre el lenguaje visual, campo en el que a pesar de su importancia no existen tantos textos escritos relativos al mismo si lo comparamos con el resto de lenguajes que utilizamos para comunicarnos.

Con la palabra Icono (del griego εἰκών: “imagen”) designamos una imagen, cuadro o representación; un signo que sustituye al objeto mediante su significación, representación o analogía. Existe una contraposición según Charles Sanders Peirce²⁴³ entre icónico y simbólico. Los símbolos se basarían en una convención social mientras los iconos lo harían sobre una relación de semejanza con el referente. De acuerdo con esta idea toda representación icónica esquemática sería simbólica pues englobaría relaciones espaciales conectadas interiormente por un parecido de familiaridad. Umberto Eco desde un radicalismo antirreferencialista, busca asentar la idea de que los signos icónicos no deben su significación a una pretendida “naturalidad” sino que, al igual que los restantes tipos de signos funcionan en torno a la idea de convención social. Por su parte Gombrich constata que a lo largo de la historia determinados artistas han ido produciendo “imitaciones” de la realidad, que si hoy las consideramos altamente realistas, no fueron reconocidas y aceptadas como tales en el momento de su producción. Así sucedió con John Constable que “inventó” una forma de

²⁴³ Charles Sanders Peirce, (1839 - 1914) filósofo y científico estadounidense, fundador del pragmatismo y padre de la semiótica moderna, la ciencia de los signos. Su pragmatismo puede entenderse como un método para resolver confusiones conceptuales relacionando el significado de los conceptos con las consecuencias prácticas. Esta teoría no guarda semejanza con la noción vulgar de pragmatismo, que connota una búsqueda implacable del beneficio así como la conveniencia política. Su trabajo fue relevante para muchas áreas del conocimiento, tales como astronomía, metrología, geodesia, matemáticas, lógica, filosofía, teoría e historia de la ciencia, semiótica, lingüística y psicología. Peirce sostiene en sus teorías semiológicas que toda representación puede ser el vehículo o el soporte del representamen de una relación semiológica, llamada signo. Esta relación semiológica ha de tener un representamen, un objeto, un interpretante, y que la significación del signo es la de su objeto. Considera el representamen como un icono que representa a su objeto, el indicio cuando además remite a otro objeto, un símbolo cuando enuncia la ley de aplicación del representamen a su objeto.

representación utilizando reglas todavía no interiorizada por la sociedad de su tiempo²⁴⁴.

Considerando por otra parte los códigos de reconocimiento “representar” un objeto no es sino transcribir mediante artificios gráficos las propiedades culturales que se le atribuyen, por lo que no puede decirse estrictamente que las imágenes representen objetos sino marcas semánticas, unidades del contenido culturalmente definidas. A su vez los códigos de representación icónica son esos artificios gráficos susceptibles de referirse tanto a lo que se ve del objeto como a lo que se sabe de él o a lo que se ha aprendido acerca de él. Es decir, el signo icónico puede poseer entre los rasgos del contenido expresado propiedades ópticas del objeto, propiedades ontológicas presuntas o meramente convencionalizadas, aquellas conocidas como inexistentes, pero que han sido convertidas en modelo en tanto en cuanto que son eficazmente detonantes. Así se llega a una definición de Código icónico como el sistema que hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos unidades pertinentes de un sistema que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva.

Nos encontramos en presencia de signos que, como todos, están codificados culturalmente, lo que no implica que sean totalmente arbitrarios. Podríamos decir que buena parte de los errores cometidos hasta ahora han procedido de una abusiva identificación entre arbitrariedad y convencionalidad. Los signos icónicos ponen de manifiesto que es posible concebir una serie de signos no codificados arbitrariamente, es decir que mantienen una relación con su contenido diferente de la que existen en las lenguas naturales, sin que ello implique que la correlación

²⁴⁴ John Constable (1776 -1837) pintor inglés que se le consideró como el gran renovador del paisajismo. Sus paisajes son paisajes vividos lejos de los estereotipados o neutros lo que le distingue de la pintura realista. Constable no busca el realismo exacto en la representación de las cosas, sino la capacidad que tienen las cosas para evocar ideas o emociones. El naturalismo de sus primeros años da paso a un expresionismo y subjetividad mayores. Se preocupaba por el paisaje y, sobre todo, de los efectos ambientales de la luz sobre la naturaleza. Elige paisajes con nubes inestables, en los que el aspecto cambia de un momento a otro. Constable afirmó: *La forma de un objeto es indiferente; la luz, la sombra y la perspectiva siempre lo harán hermoso*. Su técnica resulta renovadora: pequeñas manchas y trazos superpuestos. Aplica una pasta espesa, a veces con espátula, lo que le aleja de la limpieza y luminosidad de otros artistas británicos de la época, cultivadores de la acuarela.

existente no sea cultural y, por tanto, asentada en una convención. Greimas y Courtés rechazan la tradicional noción de iconismo vinculada de semejanza del signo con la realidad del mundo exterior. La iconicidad debe entenderse como el grado más avanzado de las operaciones de figurativización y que sometida a los adecuados procedimientos sintáctico de actorialización, espacialización y temporalización, terminan confiriendo al texto “el grado deseable de reproducción de lo real”²⁴⁵.

Desde el punto de vista de la teoría lingüística de Charles Sanders Peirce, creador de la Lógica Semiótica, se considera que un signo es un icono cuando existe una similitud real, no convencional ni arbitraria, entre el representante y el representado²⁴⁶. En la clasificación de los signos, según Peirce, el Icono es el único que tiene tres subcategorías: a) las metáforas, b) los esquemas, mapas, organigramas, cuadros sinópticos, bocetos, y c) los hipoiconos: específicamente para las imágenes. Esto permite evitar la frecuente confusión entre Icono y Símbolo. Un símbolo, según el mismo autor, es un tipo de signo que representa algo mediante un acuerdo o convención, (Ej., las palabras). En cambio un Icono representa mediante alguna semejanza con el objeto al que sustituye. Muchas veces un icono lo que hace es ofrecer acceso al misterio de lo invisible a través de la puerta de lo visible. La iconología, por tanto será la ciencia que estudia e interpreta las imágenes y representaciones figuradas por su sentido simbólico y alegórico dentro de un contexto temporal y espacial. Un término difícil de precisar que tiende a confundirse e identificarse con la iconografía.

Llegados a este punto debemos plantearnos la representación como función del lenguaje. Representar consiste en evocar por descripción, retrato o imaginación; situar semejanzas de algo en la mente o los sentidos. La representación tal como la entiende la filosofía clásica, se plantea como una función del lenguaje en general, como lo que tiene que estar en lugar de otra cosa a través de una representación ; ofrecer de nuevo, pero transformado en signo lo que ya existe en vida o imaginación. Desde el Renacimiento, la concepción tradicional de la imagen ha

²⁴⁵ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. Madrid, Ed. Cátedra 1989, pp. 62 a 71.

²⁴⁶ Ed. Anaya, *Iconología, Enciclopedia Gran Referencia*, p. 3906.

tendido a identificar representación con semejanza. Gombrich a través del doble camino de la historia del arte y la psicología, ha mostrado cómo el factor clave de la representación no está en la relación de semejanza que pueda establecerse entre el objeto y su representación, si no en que ambos cumplan la misma función. La función de sustitución partiendo de la representación precisa de dos condiciones: que la forma autorice el significado con el que se inviste y que el contexto fije el significado de manera adecuada. De ello se deduce que puede ocurrir que una forma que en un contexto signifique algo, en otro contexto puede pasar a significar otra cosa diferente.

Siempre que hay semejanza hay sustitución, aunque la primera no sea condición necesaria para la segunda, pues como señala Roland Barthes, la representación no se define por la imitación, y aquella existe más allá de las nociones de lo “real” “verosímil” o “copia”. Y esto es así por la identificación profunda entre representación y significación. Como consecuencia, la idea básica consiste en reconocer la significación como un proceso subyacente en toda comunicación. De acuerdo con este punto de partida, la significación se produce siempre que una cosa materialmente presente ante la percepción, represente a otra a partir de reglas subyacentes. Pero conviene tener en cuenta tres puntos importantes: la cosa representada no tiene por qué existir ni sustituir de hecho en el momento en el que el signo sustitutivo significante la represente. El acto de significación es autónomo con respecto a cualquier acto potencial de comunicación y debe existir un código que establezca una correspondencia entre lo que el signo representa y lo representado.

Si nos remitimos a la definición de Saussure el signo se define como una entidad de dos caras íntimamente unidas: el significante, aspecto material del signo y el significado, concepto. Por tanto, la asociación entre cosas de órdenes diferentes significante y significado, producirá el signo. Como dice Umberto Eco, cuando un código relaciona elementos de un sistema transmisor, expresión, con elementos de un sistema transmitido, contenido, se produce la significación a través de la aparición de una función semiótica. Y siempre que existe una correlación de este tipo, reconocida por una sociedad humana, existe signo. Por tanto, un signo no es

una entidad física. Tampoco es una entidad semiótica fija, sino un lugar de encuentro de elementos independientes que proceden de sistemas diferentes y que se asocian a través de una correlación codificada transitoria²⁴⁷.

Panofsky en sus estudios sobre iconología dio a la acepción anterior un alcance mayor que el que se le asignaba a la iconografía, frente a ésta que se limitaba a describir lo representado. La iconología abordaría la representación figurada en un sentido general, vinculándola a una manifestación artística producida en un espacio y momento determinado, y serviría para interpretar de manera más amplia unos hechos y situaciones propios de una sociedad o una época.

Según Panofsky, ante la imagen se ofrecen distintos grados de visión e interpretación: La interpretación fáctica (es la más pura y elemental), en la empática (la sensibilidad del espectador participa con la de la imagen), en la convencional se aplican a la imagen unos conceptos elaborados, en la intrínseca (ya hay una búsqueda del trasfondo de la imagen y de su significación de acuerdo con unos cánones y espacios temporales). Los dos primeros pasos constituirían la preiconografía; el tercero la iconografía y el cuarto, la iconología

Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Hay por tanto que diferenciar entre el contenido temático o significado y el de la forma. Dentro del significado primario podemos distinguir entre significado fáctico, aprehendido al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos a través de la experiencia práctica e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimiento; y significado expresivo, aprehendido no por la simple identificación si no por la empatía. Para este conocimiento se necesita una cierta sensibilidad, pero esta sensibilidad es aún parte de la experiencia práctica es decir de la familiaridad cotidiana con objetos y acciones. Significado secundario o convencional se diferencia del primario o natural en que es inteligible en lugar de sensible, y que ha sido aplicado conscientemente a la acción práctica que lo transmite. Para comprender este significado se ha de estar familiarizado no sólo

²⁴⁷ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, op. cit., pp. 55 y ss. .

con el mundo práctico de las acciones, sino también con el mundo de las costumbres y tradiciones culturales, peculiar de una civilización determinada. Significado intrínseco o de contenido. Se podría definir como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible; y determina la manera en la que el hecho visible toma forma. Este significado está por encima de la esfera de las voliciones conscientes.

Trasladados estos significados al análisis de una obra de arte podemos distinguir en su contenido temático tres niveles: Contenido temático natural o primario: subdividido en láctico o expresivo. Se percibe por la identificación de *formas* puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y de color como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc., identificando sus relaciones mutuas con hechos, y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter de un gesto o una actitud. Estas formas puras, reconocidas como portadoras de significados primarios forman parte del mundo de los motivos artísticos. La enumeración de estos motivos sería una descripción Pre-icnográfica de la obra de arte. Contenido secundario o convencional. Al relacionar los motivos artísticos y las combinaciones de los motivos artísticos, composiciones con temas o conceptos. Los motivos reconocidos así como portadores de un significado secundario o convencional deben ser llamados imágenes y estas combinaciones es la que los antiguos llamaban “*invezioni*” y nosotros llamamos historia y alegorías definidas como combinaciones de personificaciones y símbolos. Una historia puede del mismo modo transmitir una idea alegórica, o puede ser concebida como la prefiguración de otra historia. Estos significados, superpuestos o no, pertenecen al contenido de la obra u originan una ambigüedad de contenido que puede ser transformada en un valor adicional.

Las imágenes historias y alegorías constituyen el campo de la iconografía. Cuando se habla de contenido temático como opuesto a forma nos referimos principalmente a la esfera del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos, que se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o

natural, que se manifiesta en motivos artísticos. Para hacer un análisis formal en el sentido abstracto de la palabra habría incluso que evitar expresiones como “hombre”, “caballo” o “columna”. Es evidente que un análisis iconográfico correcto, en el sentido más estricto presupone una identificación correcta de los motivos. En el significado intrínseco o contenido, percibimos, indagando, aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica. Estos principios se manifiestan y esclarecen por “métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”.

El descubrimiento y la interpretación de valores “simbólicos” (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) son el objeto de lo que llamamos iconografía en un sentido más profundo se trata de un método de interpretación que aparece como síntesis más que como análisis. Y puesto que la identificación correcta de los motivos es el prerequisite para un correcto análisis iconográfico en el sentido más estricto, el análisis adecuado de imágenes, historias y alegorías, es el prerequisite de una válida interpretación iconográfica en el sentido más profundo.

En una forma de llegar a una descripción correcta y a un análisis iconográfico correcto con la intención de llegar a penetrar en el significado sencillo, los objetos y acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes constituyen el mundo de los motivos pueden ser identificados, a partir de nuestra experiencia práctica. Cualquiera puede reconocer la forma y comportamiento de seres humanos, plantas y animales, pero incluso en esta esfera podemos encontrarnos con un problema peculiar: que tal experiencia práctica no sea suficiente y no garantice la exactitud de la descripción pre-iconográfica. Para ello sería necesario adivinar o intuir, por ejemplo su “locus” histórico. Mientras identificamos los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica pura y simple, estamos descifrando lo que vemos según la manera en que los objetos o acciones eran expresados por las formas, bajo condiciones históricas y variables. Al hacerlo así sujetamos nuestra experiencia práctica a un principio de control que puede llamarse la historia del estilo.

El análisis iconográfico que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías en vez de motivos presupone mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, o por la tradición oral: Un bosquimano de Australia sería incapaz de reconocer el tema de *La Última Cena*; para él solo le transmitiría la idea de una animada cena de banquete.

Cuando incluso nuestra experiencia práctica y nuestros conocimientos de las fuentes literarias podrían confundirnos, si se aplicara indiscriminadamente, más peligroso sería confiarlos a la pura intuición. Del mismo modo que la experiencia práctica debe ser controlada por la percatación de la manera en la cual bajo condiciones históricas diferentes, temas y conceptos específicos son expresados por objetos y acciones: historia de los tipos, igualmente tiene que ser controlada nuestra intuición sintética por una percatación del modo en el cual, las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específico. Esto significa lo que podremos llamar una historia de los síntomas culturales o símbolos en el sentido de Ernst Cassirer. Habrá que comprobar lo que se cree como el significado intrínseco de los documentos relacionados históricamente con aquella obra: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas y religiosas, filosóficas y sociales del momento de la creación de la obra²⁴⁸, además hay que tener en cuenta que para el análisis de la imagen es necesaria la aplicación de la herramienta lingüística. Miguel de Moragas se pregunta si para analizar el significado del signo icónico es necesario hacerlo con “significante verbal”. Barthes piensa que todo sistema de signos ha de ser reducido al lenguaje de palabras, que el sistema lingüístico es el modelo y que los demás sistemas a él se atemperan. Quizás todos los sistemas de signos dependan en última instancia del lenguaje aunque las categorías de Ferdinand de Saussure para el análisis no sean suficientes²⁴⁹. Pero la imagen, por ejemplo se caracteriza por su

²⁴⁸ Edwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza Universidad, 1998, pp. 13 - 26

²⁴⁹ Jean Paul Gourévitch, *Clefs pour l'audiovisuel*, Paris, Ed.Seghers, 1973, p.190.

polisemia, todo en ellas se ofrece como posible, por eso es necesario precisar la denotación que el emisor pretende. Eso se logra con lo que Barthes llama “texto de anclaje”, leyenda, títulos, acotaciones verbales, lengua en última instancia.

Esta teoría la corrobora Metz²⁵⁰ cuando escribe: *nada podría decir de lo visual si no existiera la lengua que nos permite hablar de ello*. Establece la posibilidad de conmutar las unidades mínimas de los signos icónicos al modo que lo hace la lingüística con sus signos. Para evaluar el grado de sentido de cada unidad hace sustituciones o cambios en lo que considera elementos mínimos y verifica o analiza el cambio de significación de lo representado. Así podemos llegar a encontrar rasgos pertinentes y redundante etc. . El abecedario gráfico es un código grafico-perceptivo-motriz construido por veintiséis signos: punto, recta, curva, espiral, ondulada, óvalo, triangulo cuadrado etc., cumple el mismo cometido que las letras en el lenguaje verbal, los números, o las notas musicales en la música. Son unidades mínimas con significado. Para abordar la sintaxis icónica igual que en cualquier lenguaje se articulan pasando de lo simple y elemental a lo complejo. Pero, igual que el conocimiento de los fonemas no implica la interpretación del significado o el reconocimiento de letras puede significar lectura mecánica no comprensiva, para leer los mensajes visuales no basta con reconocer las figuras representadas, sino tener claves de una alfabetización visual que permita interpretarlas. El término “leer” no se asocia solo con mirar, con simplemente ver, sino con una actividad reflexiva que implica el propio quehacer en el cada individuo, al mismo tiempo que descodifica un mensaje visual, puede reconstruirlo y construirlo. Conocer los elementos de la expresión visual es fundamental para poderla entender adecuadamente²⁵¹.

La diferencia entre lenguaje verbal e icónico es clara: en el primero hay doble articulación, tiene un desarrollo lineal, mientras que la imagen se da como un todo. Es un mosaico y tiene siempre una base natural frente a la arbitrariedad del signo

²⁵⁰ Christian Metz (1931-1993), semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico francés, reconocido por haber aplicado las teorías de análisis del lenguaje del cine, así como los conceptos lacanianos del “estadio del espejo” y otros provenientes del psicoanálisis Ferdinand de Saussure.

²⁵¹ Antonio Mendoza Fillola, *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura*. La narración audiovisual, Barcelona, Universitat de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, 1998, p. 356.

lingüístico. La descomposición de los elementos de la lengua en unidades mínimas con significado o sin él nada tiene de semejanza con el objeto significado. Asimismo, como son las categorías lingüísticas las que se aplican a los hechos visuales en clara intromisión, se pretende codificar los signos icónicos, encontrar unidades mínimas equivalentes a monemas, fonemas, oposiciones, conmutaciones, etc. ¿Cuáles son por ejemplo en un dibujo los rasgos pertinentes? ¿Qué hay que poner o quitar en un dibujo para que cambie su significado? Parece difícil codificar el signo visual, manos, cuerpos, rostro, y encontrar unidades mínimas aislables, pero a pesar de la dificultad, Gourevitch cree que es posible la conmutación de signos visuales a la manera que lo hace la lingüística. Para evaluar la parte que ese signo toma en la constitución del sentido, se puede sustituir por otro: Quitar o poner un anillo en la mano, párpados levantados / párpados bajados.

A veces se dice que cada artista tiene su propio código. Es excesivo, ya que la realización artística siempre será variante personal y se llevará a cabo dentro de una convención que quizás algún día sea posible sistematizar con eficacia.

En la mayoría de los mensajes visuales hay mezcla de texto e imagen. Es difícil encontrar una imagen sola sin que se acompañe de palabras. De ahí que se haya exagerado el contraponer el mundo visual con el verbal como fin de una etapa de la escritura de palabras y comienzo de un dominante universo icónico²⁵². Una observación de Gombrich sobre la ilusión de la imagen sostiene esta idea. Según él, la imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, porque más allá de las relaciones generales que establecen, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencia, de relaciones geométricas, etc. . A su vez Wittgenstein²⁵³, piensa que la imagen es comprensible por medio de reglas culturales ya adquiridas.

252 Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia, serie Ensayos sobre literatura infantil, 1990, p. 290.

253 Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951) filósofo austriaco, nacionalizado británico. Su obra *Tractatus lógico-philosophicus*, influyó en los positivistas lógicos del Círculo de Viena. Tiempo después, el *Tractatus* fue severamente criticado por el propio Wittgenstein en *Los cuadernos azul y marrón* y en sus *Investigaciones filosóficas*. La tesis fundamental del *Tractatus* es la estrecha vinculación estructural (o formal) entre lenguaje y mundo, hasta tal punto que: "los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo". En efecto, aquello que comparten el mundo, el lenguaje y el pensamiento es la forma lógica, gracias a la cual podemos hacer figuras del mundo para describirlo.

Para Umberto Eco, si Wittgenstein acepta esto es porque también acepta la noción de interpretante peirceano, según la cual es siempre un signo el que aclara el significado de otro signo primero sin que tenga que recurrir a la naturaleza del objeto. En resumen, los términos en que se debe plantear la discusión sobre el iconismo para Eco, son los siguientes: el problema debe reducirse a la relación entre los signos y los objetos, o al contrario, entre los signos y las reglas de contenidos culturales que filtran la conexión con los objetos. En definitiva se puede afirmar que toda teoría de la imagen presupone una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en la labor de representación.

El texto, comenta Lorenzo Vilches, debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la textualidad donde se realiza la función pragmática de la comunicación. Esta es capaz de aceptar tanto los signos lingüísticos como los no lingüísticos. El texto es según Siegfried J. Schmidt *el trazo de la intención concertada de un locutor de comunicar un mensaje y de producir un efecto*²⁵⁴. Por esta vía una fotografía, una película, un relato en video o un documento infográfico son textos a través de los cuales los individuos y grupos intercambian mensajes y sentidos. La noción del texto nos permite pasar de del terreno estrictamente lingüístico a un ámbito semiótico.

La teoría del texto tiene como punto de partida el propio acto de comunicación. En semiótica la unidad pertinente no es ni el signo ni la palabra si no el texto. El texto, como lugar de producción e interpretación comunicativa es según Umberto Eco *una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizado en un proceso interpretativo, cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación*. Bajo esta perspectiva unificada del texto, las fotos, las pinturas pueden ser estudiadas como textos. Muchas veces puede hallarse dos niveles de texto: el icónico en la fotografía, y el verbal en el pie de la foto. Una fotografía una ilustración pueden ser asimilados como un texto visual, a partir de destacar las

²⁵⁴ Diego Lizarazo Arias. *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI Argentina, 1994, p. 63.

marcas sintácticas, su plano propiamente expresivo o significativo y el semema, significado de un morfema actualizado su significado denotado²⁵⁵.

Una teoría de la imagen se puede delimitar en términos de una textualidad, es decir, como una comunicación que se articula más allá de la manifestación de códigos y que depende para su actualización discursiva de una interacción que se juega entre emisor y destinatario. A partir de aquí, el discurso de la imagen funciona como una negociación pragmática. Se trata del ajuste de dos interlocutores, emisor y destinatario, donde cada uno es o puede ser diligente y cuidadoso, tanto en la acción como en el efecto de negociación del texto. Se trata de un verdadero pacto entre partes que se obligan sobre la materia del texto comunicativo pero este texto no es eventual o fortuito: el autor o emisor prevé las diferentes opciones a las que someterá su producto el lector o destinatario.

La percepción no es la única forma de acceso que tiene el lector frente al texto visual. La percepción no puede separarse de la comprensión y esta comprensión no es sólo lingüística, sino que hay opiniones, categorías conceptuales, informaciones que subyacen a la comprensión lingüística visual. La comprensión del lector es una tarea pragmática porque actualiza unas competencias que son las informaciones presentes en el texto confrontándolas con las de su propio saber. Por tanto, podríamos decir que todo texto visual es un mapa que el observador recorre con la mirada descubriendo tópicos conocidos. Pero infiriendo a la vez nuevas informaciones implícitas en la representación visual. Todo lector se embarca en la aventura de leer gracias al mapa borgiano de los mundos posibles y de su universo cognoscitivo. Se podría afirmar que la categoría del lector es inseparable a la del autor: un autor que produce un objeto y su lector que recibe ese objeto leyéndolo, este contrato de comunicación es activo por ambas partes

El receptor nunca puede abarcar toda la extensión y multiplicidad del texto. Por eso el lector realiza un proceso, psicológico y semiótico a la vez, consistente en la interiorización de un conjunto de reglas. Es ese sistema de reglas comunes al autor y lector, lo que permite la creación de géneros con una productividad ilimitada.

²⁵⁵ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*. Barcelona Paidós comunicación 1986, pp. 26 – 33.

Sólo la generación de textos o géneros puede ser ilimitada en nuestra cultura, y no así la lectura como si por cada receptor lector fuera hipotéticamente posible una lectura inédita. Existen reglas de comportamiento de lectura frente a los textos y a los contextos de género que son comunes a una comunidad de lectores. Es a partir de ellas como se perciben y comprenden los mensajes en la comunicación de masas. En definitiva es el observador el que tiene la tarea de ejercer la función receptiva e interpretativa a partir de la imagen.

Se puede distinguir tres modos de presencia del observador en un discurso visual. El lector por su parte se transforma en observador cuando acepta centrar su mirada en algún espacio o tópico preciso del texto visual. El observador enfoca su mirada y aquí puede no coincidir con el enunciador. Se dirá entonces que el observador se transforma en otro actante de la comunicación visual. Leer es recorrer con los ojos un espacio, en este espacio visual se podrían distinguir cuatro categorías que corresponde a los niveles de marco y enfoque en la expresión, y tema y tópico en el contenido. Estos niveles se distribuyen del siguiente modo: El autor muestra un “marco” y él delimita su visión en el plano de la expresión. El autor exhibe un tema y el lector topicaliza un espacio en el plano del contenido. El marco establece dos niveles de lectura: un nivel perceptivo, experiencia sensorial, y un nivel psicológico, dado que incorporamos a nuestra experiencia un espacio del cual nos hemos apropiado al percibirlo la primera vez en la composición plástica en general. El marco es la ventana a través de la cual miramos y es su existencia la que permite crear la dominación ideológica de la perspectiva²⁵⁶.

En cuanto al punto de vista hay que tener en cuenta dos polos de actuación, el del enunciador, que se autodelega en narrador o informador y el del enunciatario que se autodelega en narratario u observador. La función específica del enunciatario es diversificar la lectura. Se pueden distinguir dos significados del punto de vista: el *punto de vista literal* o perceptivo sometido a las leyes de la perspectiva y el *punto de vista estancial* que se refiere a la implicación discursiva del observador. Por lo que se refiere al punto de vista perceptivo Panofsky señala que es un arma de dos filos y se pregunta si la construcción de la perspectiva del

²⁵⁶ *La lectura de la imagen*, op. cit., pp. 95 – 110.

cuadro debe regirse por la posición efectiva del observador, o si, por el contrario, el observador es el que debe colocarse, idealmente, en la posición correspondiente a la estructura perspectiva del cuadro. Y, en este último caso, debía preguntarse por el lugar más idóneo en el campo de la imagen, para disponer el punto de vista, desde como de cerca o como de lejos debía ser medida la distancia, y qué medida, una visión diagonal de todo el espacio u otras.

Panofsky, compara a partir del observador, los puntos de vista de dos pintores Antonello de Mesina, que construye la perspectiva de su cuadro dejando fuera al observador, y Alberto Durero, el cual inicia el espacio a partir de debajo de nuestros propios pies, por lo que el observador está incluido en el “interior” del cuadro. En Antonello de Messina *Virgen de la Anunciación*, (Fig. 2.0.1), el encuadre es del tipo objetivo externo sin la mediación del actante observador. Llama la atención la disposición de las manos de la Virgen que aparecen como adelantadas y suspendidas, como en un plano de perspectiva distinto del conjunto. En Durero el encuadre es “subjetivo”, y el enunciatario se encuentra mediado por el observador. Mesina y Durero representan dos tendencias en el arte y dos estrategias comunicativas, o bien el lector en el texto, o bien fuera del texto. Se trata por tanto de la oposición entre *Ver/Mostrar* o *Mirar/Exhibir*. *Ver* corresponde al observador que como en el cuadro de Messina queda fuera del espacio representado en perspectiva, mientras que *Mirar*, es una mirada al interior del espacio, pero desde el interior. En la perspectiva el enunciatario deja de ver lo que él quiere. Y si el enunciatario desea “ver” deberá adoptar exactamente su punto de vista, como lo ha escenificado Dalí con la anamorfosis de *Mae West*²⁵⁷ (Fig. 2.0.1).

²⁵⁷ *La lectura de la imagen*, op. cit., pp. 126 - 129.



(Fig. 2.0.1) Messina, *Virgen de la Anunciación*



(Fig. 2.0.2) Salvador Dalí. *Mae West*

Desde otro enfoque Santos Zunzunegui en su libro *Pensar la imagen*, expone cómo la percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades del objeto y la naturaleza e intención del observador. Por eso Gombrich habla de percepción como modificación de una anticipación y de un proceso activo/ selectivo que depende de estrategias cognoscitivas (atención del observador, intenciones perceptivas) puesta en juegos ante la realidad. El proceso de mirar, como proceso activo y selectivo, la operación de extracción de la información se configurará como una actividad de tipo exploratorio que, a través de ojeadas sucesivas no aleatorias – dirigidas hacia la parte más informativa de la escena o imagen – permite componer un esquema integrado que contenga la globalidad de dicha escena o imagen. Sólo a través de miradas sucesivas se irá ofreciendo una visión clara del resto de la escena. De esta manera el sujeto observador estará en condiciones de trazar “un mapa cognoscitivo de la escena” en función de dos fuentes de expectativas: lo que se ha aprendido sobre las formas, que sirven de orientación en el mundo y su regularidad y las sugerencias facilitadas por la periferia de la retina. Así se explica que puedan pasar desapercibidas incoherencias espaciales en determinadas imágenes como ocurre en Escher o René Magritte, pues sus zonas incoherentes no acostumbran a

compararse entre sí. Para esta teoría, por tanto, el modo en que una persona mira el mundo depende, tanto de su conocimiento del mismo, como de sus objetivos, es decir, de la información que busca²⁵⁸.

²⁵⁸ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*. op. cit., p. 37.

2.1 RELACIONES ENTRE LA IMAGEN Y EL TEXTO. EL VALOR DE LA IMAGEN

La importancia que actualmente va adquiriendo la imagen puede que sea la que haya desencadenado el fenómeno de la aparición del “libro-álbum”²⁵⁹. La voz de la imagen, el color de las expresiones, deja claro cómo en algunos casos la imagen puede completar la información, describir situaciones o personajes y, en otros, contar algo más de la historia que ilustra. La fuerza experimental de los procedimientos formales en los “libros-álbum”, desde el punto de vista plástico y literario, y en el diálogo entre ambos códigos, genera la necesidad de una lectura que trascienda lo meramente temático y argumental; una lectura más ligada al juego con las formas y el lenguaje, más atenta al placer estético de la palabra y la imagen. Daniel Goldin, editor del Fondo de Cultura Económica de México revaloriza el lenguaje gráfico como un lenguaje con plenos poderes. Sin embargo añade que frente los comentarios, de los que difunden y promueven la lectura, sobre como la palabra ha perdido lugar frente a la imagen, se puede decir que no es del todo cierto, y que en lugar de lamentar una supuesta derrota de la palabra por la imagen habrá que empezar a tomarse en serio la educación visual²⁶⁰.

²⁵⁹ Se conoce por “libro-álbum” a toda obra literaria, por lo general, dedicada al público infantil, que se caracteriza por aunar en una misma página un contenido textual y un contenido ilustrado o imagen. Ambos se complementan, aportando conexión, coherencia y contenido a la obra literaria. Suelen estar editados en tapas duras y son obras de pequeña extensión que varía entre las 26 y las 35 páginas. Es un género literario propio de la literatura infantil y juvenil, relativamente reciente.

Su nacimiento se sitúa entre la década de 1960, aunque, anteriores a dicha fecha, se conocen ejemplos de libros ilustrados que se podrían enmarcar dentro de esta definición. En la actualidad, este género, dado que nos encontramos en la época dominada por las imágenes, se encuentra en su “edad de oro”, ya que son numerosas las editoriales que apuestan por este formato, más visual y práctico a la hora de transmitir ideas que bien pueden ser sencillas o complejas.

En un principio, en este tipo de publicaciones, cada página contenía un fragmento del texto acompañado por una única imagen. Este género ha ido evolucionando de tal forma que existen obras sin texto, compuestas exclusivamente por la característica narrativa de las ilustraciones o imágenes, próximas al género de la novela gráfica, y otras que no combinan estas dos formas de expresión en el mismo espacio, sino que se ubican en lugares independientes de la obra.

²⁶⁰ Cecilia Bajour *Los libros-álbum* [en línea] “Imaginaria” revista literaria infantil, Nº 115, 12 de noviembre de 2003 12-2-2013. Disponible en web: [Consulta: 12 de noviembre de 2003] <http://www.imaginaria.com.ar/11/5/destacados.htm>

Aunque a menudo el artista se contenta con ilustrar literalmente el texto, como sucede en la época romántica, en la que Théophile Gautier proclamaba de manera perentoria que el ilustrador no debía ver más que con los ojos de otro, a menudo, por el contrario, debe dar muestras de capacidad de invención y creación. Sobre todo en las recopilaciones poéticas ilustradas por grandes artistas, se puede advertir que hay más una relación de complicidad entre el autor y el ilustrador, que una relación de dependencia (como sucede en las recopilaciones de Apollinaire *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, 1911, ilustrado por Raoul Dufy, *Alcools*, ilustrado en 1934 por Marcoussis, o *Cornet à dés*, de Max Jacob, 1917, ilustrado por Picasso). En tales ocasiones, como ha escrito Paul Eluard, *el pintor no renuncia a su realidad, como tampoco a la realidad del mundo. Se encuentra ante el poema como el poeta ante el cuadro. Sueña, imagina, crea. Y, de pronto acontece que nace el objeto virtual a partir del objeto real, y aquél, a su vez, se hace real; ambos son imagen de lo real para lo real*²⁶¹. El ilustrador, con sus propios medios -los del lenguaje plástico-, se hace acompañar entonces por un lector que interpreta el texto y le da una nueva prolongación. A menudo se ve obligado, por estar comprometido en un diálogo creativo, a rechazar la transcripción literal del texto. Esto explica que algunos autores rechacen absolutamente el que sus obras sean ilustradas, pues ello supondría el peligro de una traición a su pensamiento, especialmente en los lugares en los que se han preocupado por ocultar lo que podría ser representado por una ilustración. Así, Flaubert escribía a Jules Duplan *“La persistencia de Lévy en pedirme ilustraciones me provocó una ira imposible de describir. No valía la pena emplear tanto arte en dejar todo en la vaguedad, para que venga ahora un bruto a destruir mi sueño con su precisión inepta*²⁶². Esta oposición firme de Gustave Flaubert a la idea de emparejar palabras con imágenes, se debía a que sentía que las imágenes reducían lo universal a lo particular:

Nadie me ilustrará mientras yo viva, ya que el más ínfimo dibujo devora la más hermosa descripción literaria. En cuanto el lápiz fija un personaje, este pierde su carácter general. Una mujer dibujada a lápiz se

²⁶¹ Paul Eluard, “Physique de la poésie”, *Minotaure* 1935, nº 6, p 6.

²⁶² Noëmi Blumenkranz, Gérard Bertrand, *Diccionario Akal de Estética*, «L'illustration de la poésie à l'époque du Cubisme», Editorial Akal, París, 1998, pp. 667-668.

*parece a una mujer y nada más. La idea aparece aquí cerrada, completa, y todas las palabras se vuelven inútiles, mientras que una mujer descrita evoca mil mujeres diferentes. Por consiguiente siendo ésta una cuestión de estética, rechazó expresamente todo tipo de ilustración*²⁶³,

Esta postura pertenece a un inflexible extremismo que el autor Alberto Manguel no comparte y con la que nosotros nos mostramos en desacuerdo. De las palabras acompañadas de excelentes imágenes pueden nacer nuevas metáforas, esa unión de palabra e imágenes puede motivar o inducir al lector a imaginar nuevos esquemas o nuevas historias no planteadas directamente ni por el escritor ni por el ilustrador. Esta idea es algo que yace en el trasfondo del poema *Preludio* de Wordsworth en el que leemos:

*El que se inclina sobre el borde de una barca lenta, sobre el seno de un agua tranquila, complaciéndose en lo que su ojo descubre en el fondo de las aguas, ve mil cosas bellas- hierba peces raíces de árboles- e imagina aún más, porque todos esos reflejos y todos esos objetos de la profundidad lo ponen en el camino de las imágenes, dado que de ese matrimonio del cielo y el agua profunda nacen metáforas a la vez infinitas y precisas*²⁶⁴.

Las imágenes, como los relatos nos brindan información. Aristóteles sugería que eran necesarias para cualquier proceso del pensamiento. *Ahora bien, para el alma pensante las imágenes ocupan el lugar de las percepciones directas: y cuando el alma afirma o niega que esas imágenes son buenas o malas, entonces evita o va tras ella. De ahí que el alma nunca piense sin una imagen mental*²⁶⁵. La existencia transcurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo significado varia constantemente, con

²⁶³ Alberto Manguel, *Leer imágenes*, Madrid, Ed. Alianza, 2002, p.20.

²⁶⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*. Madrid. Editorial Fondo de Cultura Económica de España S.L, 1994, p. 83.

²⁶⁵ Aristóteles, *De anima*, Libro III, cap.7, 431 a 15-20.

lo que construye un lenguaje hecho de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas²⁶⁶.

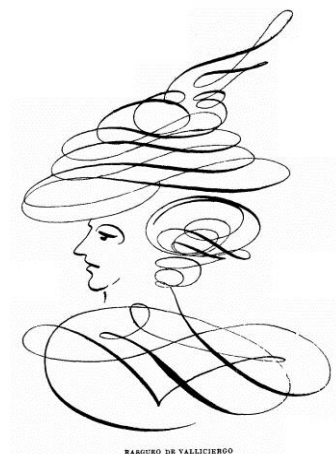
No obstante, no toda ilustración es destrucción de un sueño. La ilustración del libro -en particular del libro poético- puede incitar al lector-espectador a un “delirio de imágenes”. Las imágenes formales creadas por el ilustrador se mezclan con las imágenes mentales provocadas por el texto; y aquellas imágenes formales engendran nuevas imágenes mentales²⁶⁷. Aliadas con la caligrafía en el manuscrito, y con la tipografía en el libro impreso, las ilustraciones contribuyen a su belleza: las letras adornadas, las cenefas de contorno, los frontispicios, las ilustraciones finales, las imágenes, etc., contribuyen también a hacer del libro un objeto de armoniosa perfección y, a menudo, un objeto precioso para el bibliófilo. Incluso hay libros que deben su valor más a sus ilustraciones que a su texto. Por ello, merece la pena, hacer una alusión especial al soporte donde se encuentra situada la ilustración y la letra que la acompaña cuando funciona además como icono.

José Miguel Fuentes asegura que la imagen nació del texto, a través de una lenta metamorfosis. Es como la letra se desvincula de su referente cercano, pictografía, para comenzar un camino progresivo hacia la abstracción, ideografía. El resultado de este proceso es un grafismo, un símbolo. En los orígenes de la escritura, texto e imagen constituyen ya una simbiosis que el tiempo se ha ido encargando de separar. En ello, por un lado el grafismo tendrá una dependencia absoluta de la técnica y las intenciones comunicativas que lo justifican y, por otro, la letra no se representará más que a sí misma, al convertirse en un signo abstracto y puramente codificado. A medio camino de este proceso podemos encontrar la protoescritura: pictografías e ideografías, algunas de ellas presentes en nuestros días, como las escrituras orientales. En estas escrituras y en sus páginas, no existen muchas de las convenciones propias de Occidente; en ellas la imagen no cesa de fundirse con el texto para adornarlo, ampliarlo, precisarlo, cuestionarlo, reforzarlo, añadiendo a la palabra los valores propios de la imagen, y a la imagen la narratividad propia del texto. La página se concibe desde una unidad singular, como si fuera realmente un

²⁶⁷ Noëmi Blumenkranz, Gérard Bertrand en: *Diccionario Akal de Estética*, pp. 667-668, *op.cit.*

cuadro. En la cultura occidental, las relaciones entre texto e imagen han estado más sujetas a condiciones espaciales debido a limitaciones impuestas por el soporte, o a condiciones técnicas a consecuencia de los sistemas de reproducción e impresión y, sobre todo, culturales e históricos. Por el contrario, se han visto ampliamente favorecidas por la limitación de un alfabeto reducido, de modo que la apariencia de la página occidental es mucho más convencional, geométrica y uniforme.

Tradicionalmente se ha considerado que tres elementos que participan en la comunicación escrita son: el texto, la imagen y el campo visual donde ambos se integran. Con lo que respecta al texto tratándolo desde el punto de vista iconográfico tenemos que valorar dos aspectos fundamentales: el ser portador del contenido de un mensaje y la consideración del mismo como dibujo, grafismo, con una apariencia formal o característica. La letra es reflejo de la cultura histórica de una época determinada, dónde no sólo cumple la función de lectura sino que debe de ser adecuada a la finalidad del mensaje. La letra dibujada, las iniciales ornadas, las letras capitulares, alfabetos antropomorfos de animales, así como el simple dibujo de las mismas, tienen gran importancia desde el punto de vista tipográfico. Y esto es así porque se conforman en la página como un foco visual que proporciona énfasis, variedad y, si poseen un bello diseño, añaden una placentera invitación a iniciar la lectura. A este respecto despierta cierta curiosidad la obra de D. Vicente Fernández y Valliciergo, uno de los más notables calígrafos españoles del siglo XIX. Valliciergo reproduce con nitidez todos los tipos de letra conocidos, distinguiéndose por la gran soltura de la ejecución Crea un estilo tipografía (Fig. 2.1.1) inspirada en los cuadernillos de caligrafía ingleses de finales del S. XIX



(Fig. 2.1.1) Vicente Fernández y Valliciergo

La letra capitular que aparece al inicio de la obra, de un capítulo o de un párrafo y que tiene un tamaño mayor que las del resto del texto, recibe en latín el nombre de *initialis* que significa “permanecer al principio”; éstas, para destacarse, ocupan varios renglones de alto y, en los manuscritos más antiguos, aparecen muy ornamentadas con imágenes en su interior recibiendo en este caso el nombre de “capitales historiadas”, este tipo proviene de del arte insular de las islas británicas del siglo VIII. Ciertas capitales importantes, en un manuscrito iluminado podían ocupar una página entera, y se les llamaba *initiums*.



(Fig. 2.1.2) Letra capital de Biblia Románica

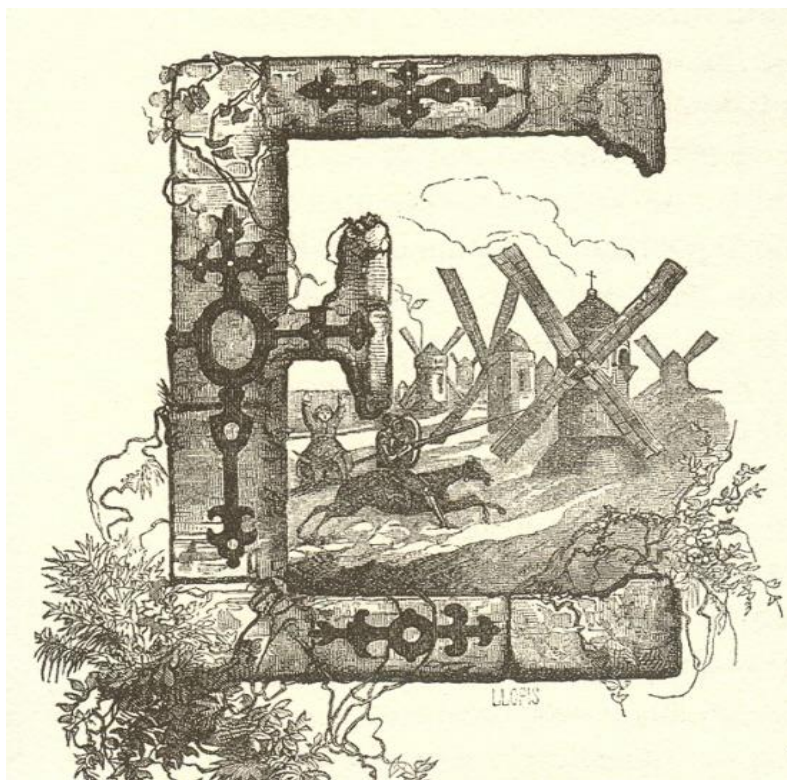
El término “capitular” proviene asimismo de la letra latina *capita* que significa cabeza, capítulo o comienzo. Etimología que evidencia su finalidad el comienzo de capítulos o párrafos. Las letras capitulares tienen una larga historia que va desde la época romana, pasando por los códices miniados de la Edad Media, continuando

por los primeros libros impresos, hasta llegar a nuestros días. Antiguamente su utilización obedecía tanto a objetivos estéticos como a facilitar la localización de un pasaje, cuando el texto era excesivamente largo.



(Fig. 2.1.3) Letras capitulares francesas

Destacamos las capitulares francesas de elaborados rasgos a los que se les fue añadiendo imágenes humanas y de animales (Fig. 2.1.3). Sin embargo las letras capitulares españolas (Fig. 2.1.4) no son abundantes y no gozaban de la variedad que tenían las de los libros alemanes y franceses. En Alemania a finales del siglo XVI hubo una gran demanda de alfabetos decorados. Las letras eran dibujadas primero y luego eran ornamentadas con respecto al tema que se quería resaltar. La letra “G” concretamente fue adornada con un estudiante examinado un globo terráqueo que pertenece a un juego que apareció en el “Astronomicum Cesareum” de Apiano. La letra “O” floreada fue utilizada en siglo XV para una Biblia (Fig. 2.1.5)



(Fig. 2.1.4) *Don Quijote de La Mancha*. Letra capitular del capítulo VIII, Ed. Tomás Gorchs 1863



14



15



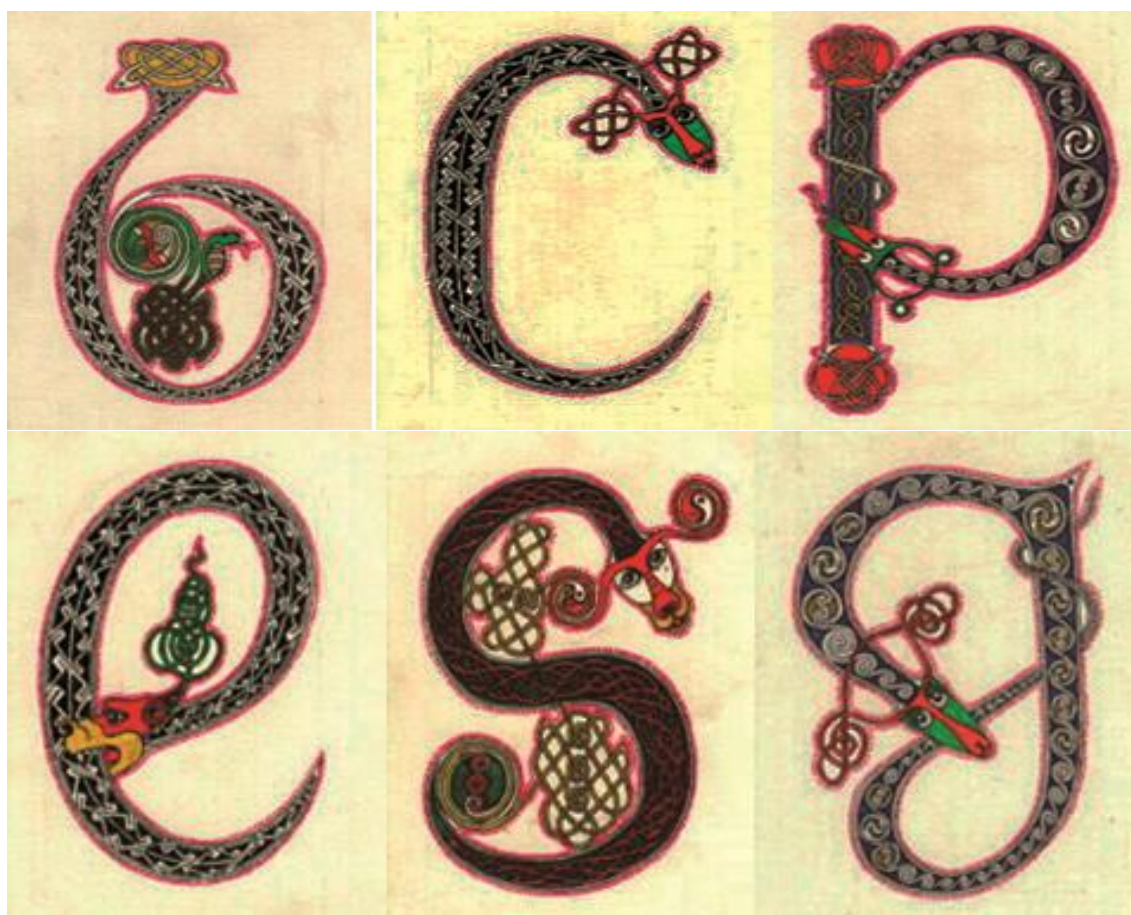
16

(Fig. 2.1.5) Escuela alemana, siglo XVI



(Fig. 2.1.6) Códice Leccionario

Letras iniciales ornamentales que decoran en el código denominado *Leccionario* del siglo IX. Escuela de San Gallo que se encuentra en la Biblioteca Pública y Universitaria de Ginebra (Suiza) (Fig. 2.1.6).



(Fig. 2.1.7) Letras celtas.

Nos interesa, especialmente, la valoración del tipo de letra como recurso expresivo en el que se aprovecha la doble función comunicativa y estética que posee. Un ejemplo de ello lo constituye el arte celta clásico, que hizo gran uso de la caligrafía y las mayúsculas pintadas. La mayor obra de arte celta, el *Libro de Kells*²⁶⁸, es una obra maestra de caligrafía. Las letras se torcieron en formas fantásticas, pintadas con adornos y colores (Fig. 2.1.7).

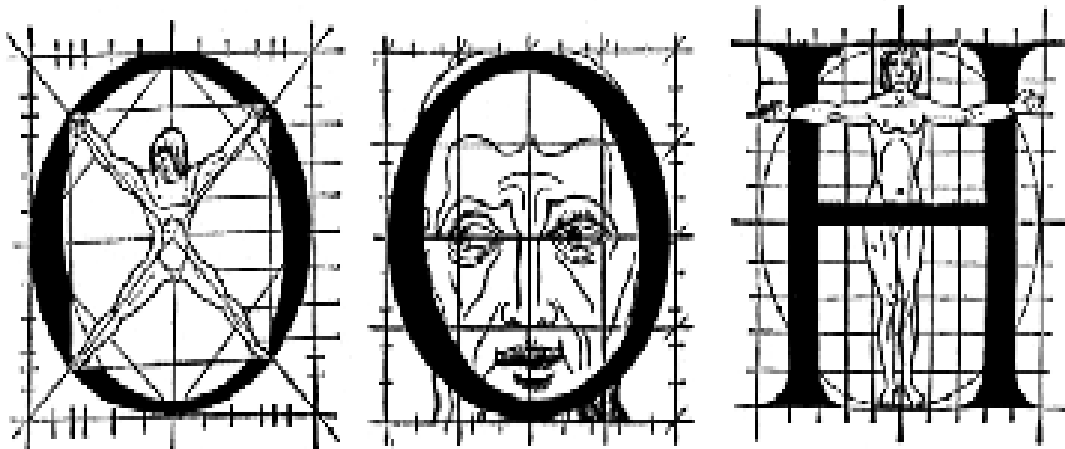
Hay que tener en cuenta que sólo después de la creación de la imprenta aparece el diseño tipográfico propiamente dicho. Anteriormente el estudio gráfico de la letra se hará desde el dibujo, a través de la caligrafía conocida como el arte de la bella escritura. Esta técnica prácticamente en desuso se emplea en trabajos artísticos de modo puntual. En el barroco, la caligrafía gozó de una gran difusión, vehículo ideal en la iconografía del momento caracterizada por una evidente redundancia, un continuo alarde técnico y una profusión en el uso de la línea curva modulada, rasgo propio de la época. En definitiva la arquitectura y diseño de la propia letra, son elementos propios de la iconografía que representa cada época histórica, por lo que pueden ser un referente que ayude a trazar una evolución en nuestra cultura escrita.

Técnicamente el diseño de las letras capitulares y otras se halla condicionado por la evolución tecnológica y conceptual. Desde los textos de Geoffry Tory o Durero en los que la letra se concibe desde una proporción que la identifica con el cuerpo humano o la arquitectura (Fig. 2.1.8), al versátil diseño contemporáneo, el

²⁶⁸ El Libro de Kells, también conocido como Gran Evangelario de San Columba, es un manuscrito ilustrado con motivos ornamentales, realizado por monjes celtas hacia el año 800 en la Abadía de Kells, situada en el pueblo de Kells en el condado de Meath, en Irlanda.

El libro –considerado la pieza principal del cristianismo celta y del arte irlando-sajón– es, a pesar de estar inconcluso, uno de los más suntuosos manuscritos iluminados que han sobrevivido a la Edad Media. Debido a su gran belleza y a la excelente técnica de su acabado, muchos especialistas lo consideran uno de los más importantes vestigios del arte religioso medieval. Escrito en Latín, el Libro de Kells contiene los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento, además de notas preliminares y explicativas, y numerosas ilustraciones y miniaturas coloreadas. En la actualidad el manuscrito está expuesto permanentemente en la biblioteca del Trinity College de Dublín (Irlanda), bajo la referencia MS 58.

texto va cumpliendo esa doble faceta funcional y estética que lo hará ser centro de atención para el artista.



(Fig. 2.1.8) Geoffrey Tory, *Alfabeto compuesto de "ratios" humanos*, 1529

En las diferentes etapas, las letras capitulares han jugado un papel diferente en importancia pero nunca han desaparecido, incluso podríamos decir que actualmente se encuentra en auge dentro del campo del diseño, donde hay multiplicidad de aplicaciones, por ejemplo en páginas webs y en publicidad. Hoy en día la tipografía es cuidada con gran esmero, existiendo algunas publicaciones de diseño gráfico que dedican gran parte de su contenido a la tipografía y a las letras ornamentadas, por ejemplo *Étapes*. Las nuevas tecnologías, mediante una diversidad de programas de diseño existente, facilitan en gran medida la creatividad de aquellas.



(Fig. 2.1.9) Pavel Paratov, letras ornamentales diseñadas para video (2013)

La imagen desde su propio lenguaje articula mensajes perfectamente codificados hasta el punto de que una imagen puede leerse como si se tratara de un texto. Desde la comunicación visual se aborda su estudio con un léxico y una sintaxis propia. Para Roman Gubern la imagen icónica es una modalidad de la comunicación que representa de manera plástica-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico o reproduce una representación mental visualizable o una combinación de ambos que es susceptible de conservarse en el espacio y en el tiempo, es decir, un soporte de comunicación entre épocas, lugares y sujetos distintos

El mensaje icónico en nuestra sociedad ha llegado a ser predominante, cumpliendo en muchas ocasiones el texto un papel de servidumbre destinado a eliminar la posible ambigüedad de la imagen. Podría decirse que el siglo XX y el actual son eminentemente visuales. El texto cumple con relación a las imágenes una misión de anclaje reforzando el mensaje, atrapando la mirada del observador y encadenando el mensaje visual al escrito para evitar cualquier posible distorsión. A nivel semántico la imagen ha sido un eficiente transmisor cuando las imágenes se definen como eminentemente narrativas. El otro aspecto que permite analizar el lenguaje de la imagen la define como vehículo ideológico y propagandístico o un arma que sabiamente se ha empleado a través de una determinada iconografía. Cuando la imagen y el texto se presentan simultáneamente en un espacio soporte, este conjunto fija un nuevo cuerpo en el que entran a formar parte otros factores que se generan con la relación entre ambos. Estos nuevos factores vienen determinados por una configuración propia en ese campo visual, por la composición que depende del propio espacio visual, arquitectura del libro, de la página, y una dependencia derivada de los distintos soportes y sus características particulares: libros en sus múltiples variedades, publicidad, cartelismo, folletos, etc. . Todos presentan aspectos muy distintos, donde la integración de la imagen con el texto aporta soluciones muy distintas. Encontramos numerosos ejemplos que muestran una clara integración, una simbiosis que permite fundir los emblemas, el impacto visual, la imagen y el texto. Ejemplos notables los podemos encontrar en los jeroglíficos, las monedas, los monogramas, las letras capitulares

de herencia medieval. En ellas las letras ornadas integran en su contorno imágenes y el dibujo se acomoda eficazmente a la forma de la letra.

Desde la aparición del libro es frecuente la relación entre texto e imagen, pero nos podemos preguntar si la imagen puede llegar a duplicar la información del texto por un fenómeno de redundancia o si el texto es el que agrega una información inédita. Hay momentos en los que la imagen prevalece sobre el texto y por el contrario en otras ocasiones, no deja de ser una ilustración y se presenta independiente, cumpliendo funciones ornamentales. Una de las características que hacen de la impresión y del libro un tema de interés del estudio de la comunicación visual, es la secuencialidad con la que se presenta al lector-espectador: la unidad en el diseño del mismo, la aparición gradual de la información, la configuración que caracteriza cada una de sus páginas, el tamaño, etc. El objetivo es liberar a la ilustración de su servidumbre en relación con el texto e inventar un nuevo lenguaje que sirva de acompañamiento al escrito. Durante todo el siglo XIX la imagen materializa su propósito. A partir de ahí el dibujo ha dejado de ser el comentario de la palabra y se ha convertido en una evidencia de sí mismo..

La referencia conocida y clásica de *Ut pictura poesis*²⁶⁹ , parece justificar esta nueva búsqueda, en la que los elementos de la edición entran en juego: la palabra,

²⁶⁹ *Ut pictura poesis*. Esta locución latina utilizada en la teoría del arte y la literatura. Fue formulada por el poeta romano Quinto Horacio Flaco en su obra *Epístola a los Pisones* (también conocida como *Ars poetica*). Esta fórmula ha sido uno de los principales pilares del clasicismo en la literatura. El origen del tópico horaciano quizá provenga de la frase *la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda*, de Simónides de Ceos. Horacio postula que hay un tipo de poesía que gusta más si se ve de cerca, y otro en cambio si se observa desde lejos, o se vislumbra por segunda vez, o se analiza con ojo crítico, como con la pintura, dado que el antiguo vínculo entre la poesía y la pintura siempre ha sido objeto de debate. Para el poeta romano, tanto en la poesía como en la pintura hay obras que resultan comprensibles, evidentes, y otras menos. Así, pintura y poesía tienen en común la experiencia estética, el goce experimentado por el espectador ante una obra sublime y creativa. Horacio se remonta al concepto de imitación (mímesis) formulado por Aristóteles en su *Poética*, que propugna la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte.

Esta teoría fue asimilada y convertida en categoría estética por el humanismo renacentista, para el que las artes debían tener un común denominador, un nexo de unión que permitiese utilizar fórmulas de creatividad en cualquier ámbito artístico. Así, la poesía debe ser tan emotiva y evocadora que sugiera en la mente del espectador imágenes como las producidas por la visión de un cuadro. El lenguaje verbal debe ser tan solo un instrumento que propicie el resultado final de la obra, sin que interfiera en el acto de la contemplación estética. La fórmula tuvo plena vigencia hasta prácticamente el siglo XVIII, en que fue muy criticada por Gotthold Ephraim Lessing: en su libro *Laocoonte* (1766), aunque no rechazó la posibilidad de hallar un sistema que relacionara todas las artes y criticó las analogías absolutas como *ut pictura poesis*. Para Lessing, el medio que utiliza el arte son los signos, que frecuentemente son la base de la imitación. La pintura y la poesía,

la imagen, el papel, la encuadernación, la arquitectura del propio libro en la búsqueda del arte total que será lo que identificará las relación entre la imagen y el texto en esta última centuria. El artista utilizará eficientemente las posibilidades espaciales de la página explotando su potencialidad visual y proponiendo formas, medidas y colores adecuados. Estos elementos proporcionaran una experiencia visual táctil y olorosa, pudiendo llegar a ser más enriquecedora que el propio contenido del texto.

El editor Ambroise Vollard²⁷⁰ que promueve una ruptura en las relaciones tradicionales de la página, reunió a los artistas más representativos de las primeras décadas del siglo XX en París y les propuso que colaboraran como artistas plásticos y no ilustradores, en la edición de textos poéticos. Ya no se trata únicamente de ilustrar un texto o de acompañarlo, sino de conferirle una autonomía, una identidad propia en el marco de la creación artística. Vollard indicaba en una entrevista la dificultad que suponía conseguir que el autor, el ilustrador, el fabricante de papel, el impresor, el grabador y el editor formaran, en cierto modo, una persona²⁷¹. El resultado de esta iniciativa, muy criticada en su tiempo, supone no ya que los textos sean ilustrados, sino que textos e imágenes se consoliden desde una visión plástica unitaria y que generen un discurso nuevo donde no exista una dependencia sino una fusión, una unificación de lenguajes para recrear un único mensaje. Matisse escribió a este respecto:

El libro no puede ser completado con una ilustración que trate de imitarlo. El pintor y el escritor deben trabajar en conjunto, sin confusión, pero paralelamente. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema.

examinadas en sus contextos imitativos son distintas: la pintura resulta adecuada para la representación de cualidades sensoriales, tangibles, pudiendo tan solo evocar elementos argumentativos; en cambio, la poesía realiza el proceso inverso.

²⁷⁰ Ambroise Vollard (1868 - 1939) fue un famoso galerista francés, organizador de exposiciones de artistas como Paul Gauguin, Henri Matisse, Paul Cézanne o Pierre-Auguste Renoir, tan importantes con los que mantuvo estrechos lazos de amistad. Después de conocer a Alfred Jarry se dedicó a la escritura (*Ubu colonial*) desde su editorial publicó obras de poetas ilustradas por sus pintores favoritos. En 1900 lanzó la primera: una edición de *Parallèlement* de Paul Verlaine ilustrada por Pierre Bonnard, que incluía múltiples escenas de lesbianismo y fue un fracaso comercial. Picasso dio su nombre, a una serie de aguafuertes, hoy considerada la más importante del siglo XX.

²⁷¹ Ambroise Vollard, *Memorias de un vendedor de cuadros*. Ed. Destino, Barcelona, 1983.

Es hermoso ver a un buen poeta transportar la imaginación de un artista de manera tal que permita crear su propio equivalente de la poesía²⁷².

Matisse, en su obra *Jazz* (Fig. 2.1 10), aporta a las imágenes textos manuscritos, configurando una de las imágenes más revolucionarias y sobresalientes de la integración de textos e imágenes desde una configuración plásticamente personal y autónoma.



(Fig. 2.1.10) Matisse, Libro de artista *Jazz*, 1947

Será precisamente este aspecto de la liberación del texto, sobre el que se orientan los principales movimientos artísticos, componiendo la verdadera revolución de la imagen y del texto, la reinención de la página, la subversión de funciones tradicionales donde el texto pasa a ser imagen y la imagen suplanta perfectamente las funciones del texto²⁷³.

²⁷² Diario digital Rd [en línea]. *Picasso y los Libros, sus ilustraciones plasmadas en la historia*. [Consulta: 28 de enero de 2012]. Disponible en Web: <http://www.diariodigitalrd.com/articulo.php?id=8114>

²⁷³ José Miguel Fuentes Martín. *Palabras de la imagen*, Murcia, Ed. Quaderna, 2003, pp. 45 y ss.

2.1.1 El mensaje lingüístico en la imagen

Una de las cuestiones que debemos plantearnos es si es constante el mensaje lingüístico, si existe siempre un texto, ya sea dentro, debajo o alrededor de la imagen, y cuál sería la estructura significativa de la ilustración si ello duplicaría en la imagen ciertas informaciones del texto por un fenómeno de redundancia o bien es el texto el que añade información inédita a la imagen. Se puede estudiar el problema analizándolo de forma histórica, partiendo del clasicismo que tuvo una verdadera pasión por los libros de estampas (no hubiera sido concebible en el siglo dieciocho unas *Fábulas* de La Fontaine sin ilustraciones), ni que algunos autores, como Ménestrier, se preocuparan por la relación entre imágenes y discurso.

Hoy en día el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: titulares, texto explicativo, dialogo de película o globo de comics. Esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen. Aún constituimos una civilización basada en la escritura. La imagen sin palabras la encontramos, a título de paradojas, en ciertos dibujos humorísticos; y la ausencia de palabras siempre encubre una intención enigmática. Barthes todavía nos habla de otros sentidos el lenguaje de la imagen: El sentido obvio y de lo obtuso²⁷⁴. Según Barthes, Eisenstein con sus imágenes realista fulmina toda ambigüedad y lo hace ayudándose de un valor estético: el énfasis. El decorativismo de Eisenstein tiene una función económica: profiere la verdad. El cuadro, no existe si no en el relato que se hace de él. Es la suma de las lecturas que se pueden hacer de éste: un cuadro no es más que su propia descripción plural. Igualmente se podría mencionar el sentido simbólico, pero, según Barthes todavía se puede percibir un tercer sentido. En el paradigma clásico el tercer sentido es el oído; es una coincidencia pues se trata de una escucha. Ese tercer sentido que se percibe a través del análisis exhaustivo de los elementos que componen la lectura, que obliga a una lectura interrogativa, este nivel sería el de la significancia o de lo obtuso. El ángulo obtuso es mayor que el recto y así es como si se abriera por completo el campo del sentido. El sentido obtuso no se encuentra en todas partes sólo en ciertas formas

²⁷⁴ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso Imágenes gestos y voces*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1986, p. 34.

de leer la vida. No tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva. El sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: la lectura se queda suspendida entre la imagen y la descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada. El sentido obtuso se encuentra fuera del lenguaje articulado, pero dentro de la interlocución. Este lenguaje perturba y esteriliza la crítica, porque es indiferente a la historia y al sentido obvio; esta disociación tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente.

Eisenstein decía que el arte comienza a partir del momento en que el crujido de la bota se superpone a un plano visual diferente y suscita así las asociaciones correspondientes. Así mismo ocurre con el color. El color comienza cuando ya no se corresponde con la coloración natural. El tercer sentido el significante nunca se llena; está en un estado de permanente “depleción”, término con el que se designa a los verbos vacíos o comodines, por ejemplo, el verbo hacer. El sentido obtuso también podría considerarse un acento, la propia forma de una emergencia, de un pliegue que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y de las significaciones. Si se pudiera describir tendría el sentido del haiku japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido, el deseo de sentido. Ese acento no va en dirección al sentido, ni siquiera indica un más allá del sentido, si no que hace fracasar el sentido. Es evidente que el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia; diseminado reversible, sujeto a su propia dirección. El tercer sentido, en resumen, lo que hace es dar otra estructura a la imagen, sin subvertir la historia. Este tercer sentido o sentido obtuso de la imagen es como un sentido sobreañadido, huidizo, pertinaz y resbaladizo que viene a ser como una especie de suplemento que el intelecto no llega a asimilar²⁷⁵.

En lo que respecta a la imagen, la definición que nos da el Diccionario de la Real Academia es: la representación y apariencia de algo. Representación de alguna cosa en pintura, escultura, dibujo, literatura, etc. . Recurriendo a sus raíces

²⁷⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*, op. cit., p. 48 y ss.

etimológicas existe una primer acepción que relaciona la palabra imagen con el sustantivo “imago”, figura sombra e imitación, y con el griego “eikon”, icono, retrato. En semiología se entiende icono, según Pierce, como todo signo que originariamente tiene cierta semejanza con el objeto a que se refiere.

Para Abraham Mole²⁷⁶ la imagen es un soporte de comunicación visual que materializa un fragmento del universo perceptivo. Se trata de una concreción material de una serie de formas abstractas que ponen en relación el mundo exterior y el sujeto, lo que observamos y la cosa observada. Por otra parte, y de acuerdo con una antigua etimología, la palabra imagen tendría que estar relacionada con la raíz de “imitari”. Esto nos sitúa en la representación analógica, la copia. Los lingüistas dejan fuera del lenguaje a las comunicaciones basadas en la analogía: Lenguaje por medio de gestos, ya que estos tipos de comunicación no están basados en fonemas. La opinión común considera la imagen como un reducto de resistencia al sentido. Unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua y otros que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen. Ahora bien si consideramos a la imagen en cierto modo como límite del sentido, esto nos permitiría remontarnos hasta una auténtica ontología de la significación, sobre todo si nos planteamos cómo entra el sentido en la imagen y dónde acaba ese sentido y si acaba²⁷⁷. Pero tal vez habría que hacer referencia a lo que afirma Mauricio Vitta: *En el mundo actual las imágenes ya no se limitan a representar e imitar, si no que lo crean*. Con ello se adquiriría una nueva acepción del término: la imagen hoy es una unidad de representación que no sustituye la realidad sino que puede crear otra²⁷⁸.

La lectura de imágenes de un libro presenta, al menos, dos formas de entrada: mediante la irrupción (antes de leer la primera letra impresa, la imagen global se nos introduce, instalándonos en el clima general de la obra, definiéndonos su género); o mediante la exploración (la imagen ahora es buscada, con sus secretos,

²⁷⁶ Abraham Moles(1920-1992),profesional de la ingeniería eléctrica y acústica. Fue uno de los primeros investigadores para establecer y analizar los vínculos entre la estética y la teoría de la información.

²⁷⁷ Roland Barthe, *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes gestos y voces*, op. cit., p. 38

²⁷⁸ Maria Acaso, *El Lenguaje visual*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2006, p. 37

sus otros caminos, sus trampas, sus coincidencias y diferencias con el texto, cada página ilustrada se vuelve un mapa). Hay que tener en cuenta que si comparamos enunciados verbales y pictóricos, apreciamos el diferente modo en que prescriben y ordenan el tiempo de la recepción. Mientras la cadena hablada acontece cronológicamente escalonada y los caracteres gráficos de un texto lingüístico son recorridos por la mirada uno tras otro (según nuestros hábitos occidentales, de izquierda a derecha y de arriba abajo), los elementos contenidos en una ilustración no parecen prescribir ningún recorrido. Esta circunstancia hace que se dificulte la disociación de unidades del texto pictórico, su articulación, y en consecuencia su interpretación o lectura.

La imagen se dirige más a la efectividad de los receptores que a la razón, invoca un pensamiento mágico antes que un pensamiento lógico. Es una invitación a comparar algo, un motivo de goce estético, una fotografía de gran valor informativo. Roberto Aparici y Agustín García Matilla en su libro *Lectura de imágenes* establecen una distinción entre las imágenes polisémica, que son aquellas que contienen multiplicidad de significados; son las más utilizadas, con ella se trata de lograr en los receptores una serie de interpretaciones y asociaciones, conscientes e inconscientes. Estas son generalmente estudiadas de antemano con el fin de lograr aceptación de agrado o de rechazo. Cuanto más polisémica es una imagen mayor nivel de imaginación y creatividad se requiere para su descodificación. El carácter polisémico de la imagen se manifiesta en el proceso de interpretación. Por el contrario, las imágenes monosémicas tienen un solo significado. Estas serán más utilizadas en aquellas áreas del conocimiento que requieran más exactitud o precisión. La utilización de una u otra depende de la edad del receptor, del nivel de incertidumbre que se quiera generar y del tipo de aprendizaje. Se establece una segunda distinción entre imágenes complejas e imágenes sencillas. Esta sencillez o complejidad de las imágenes viene determinada por los elementos que la conforman: estructura, composición. No necesariamente una imagen aparentemente sencilla será más fácil de descodificar, todo estará en función de los mensajes ocultos que puedan atribuirse a los objetos que están interrelacionados en función de las intenciones del productor.

Para leer una imagen nos valdremos de dos niveles: el nivel denotativo y el connotativo. En el primero, el observador puede enumerar y describir cada uno de los elementos que componen la imagen sin incorporar ninguna proyección valorativa de la misma, o sea, nos ajustamos de manera literal a lo que percibimos objetivamente. Una de las formas de darle un sentido unívoco a la imagen es incorporándole una leyenda o un texto, reduciendo así sus posibilidades significativas. La denotación se identifica con el hecho de que, según una correlación codificadora dada, a unos elementos del plano expresivo les corresponde de forma unívoca y directa una posición pertinente del contenido²⁷⁹. En el nivel connotativo, por el contrario, el análisis se organiza en función de la experiencia previa de cada sujeto. Dos individuos pueden dar dos interpretaciones diferentes o complementarias de una misma imagen y una misma imagen puede llegar a tener muchos sentidos. Así decimos que una imagen connota alegría, tristeza, hambre, frío, calor... La valoración de una imagen, en cuanto a su significado, termina por constituir, un segundo mensaje, y puede estar en franca contradicción con lo que se percibe objetivamente. Barthes establece que el código de connotación no es artificial ni natural: es histórico, es decir, que se da en unas circunstancias políticas económicas sociales determinadas, tanto su representación como su significado están determinados en función de los valores dominantes que sustenta o rechaza una sociedad dada.

La forma de pasar del discurso denotativo al connotativo ocurre mediante lo que Roland Barthes denominó “punctum”, que funciona para el perceptor como un detonante, consiguiendo que aquel pueda darle un significado a la imagen logrando que pase de un discurso denotativo al connotativo, el “contrapunctum”, por su parte, será el elemento que funcione como contrapeso del “punctum”.

Muchas veces el texto puede constituirse como un mensaje parásito destinado a connotar la imagen, y esto representa un vuelco histórico importante; la imagen ya no ilustra a la palabra, es la palabra la que estructuralmente resulta parásita de la imagen; es así como el texto cumple una función de anclaje. Un texto dirige, de

²⁷⁹ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1984, p. 61.

alguna manera, al lector a decodificar el mensaje de acuerdo al sentido que se había elegido con antelación. Si se suprimen el texto de las imágenes polisémicas, cada lector las interpretará en función de su propia historia personal. En definitiva la imagen y la palabra se complementan formando un todo²⁸⁰. Se hablará de connotación cuando el plano expresivo de una función semiótica se presente formado por otro sistema de significación que incluye a su vez un plano expresivo y un plano del contenido. Según Umberto Eco la connotación se establece parasitariamente a partir de un código precedente y no puede transmitirse antes de que se haya denotado el significado primario. Se trate o no, en el caso de las denotaciones, de significaciones privilegiadas, no puede identificarse este hecho con la estabilidad de las mismas. En la medida en que su aparición parece hallarse en función de las diferentes situaciones comunicativas, el significado denotativo no será nunca absolutamente independiente del contexto. En el caso de los signos lingüísticos, el propio carácter del sistema de significación dota a sus realizaciones concretas de un carácter de generalización: árbol no se identifica con ningún árbol en concreto. Por el contrario en el caso de los signos que denominaremos icónicos estos parecen apuntar no hacia categorías o clases de objetos, sino hacia objetos precisos, concretos y singulares.

La teoría de la comunicación analiza el contenido de los mensajes a través de una rama de conocimiento denominada Semiótica o Semiología, que se puede definir como el campo del saber que estudia los signos, algo que se comprueba consultando el origen etimológico de ambos términos²⁸¹. Varios autores han contribuido al desarrollo de esta disciplina: Charles Morris, Charles Peirce, Roland Barthes, Umberto Eco. Todos ellos comparten la idea de que dentro de un sistema de comunicación el elemento más importante para que el receptor comprenda el mensaje es la utilización de un código común y dentro de los diferentes sistemas de comunicación el sistema de comunicación visual utiliza el código del lenguaje visual. Por tanto la semiótica visual o semiología visual trata las cuestiones de la

²⁸⁰ Roberto Aparici y Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes*. Madrid, Ed. de la Torre, 1987, p.102.

²⁸¹ Semiología proviene del griego “semio”, signo, y del latín “logia” “estudio de”. Por su parte la Semiótica cambia la terminación proveniente del griego, “otica”, “ciencia de”.

comunicación a través del lenguaje visual²⁸². La construcción de una ciencia semiótica autónoma implica admitir que pretender que un significado corresponda a un objeto real es una actitud ingenua. El mundo del contenido es un universo cultural, designa la existencia de un mundo posible en términos culturales, lo que implica que la semiótica no es capaz de explicarse por sí sola, pues una unidad cultural nunca remite sino a otras unidades culturales²⁸³.

Es difícil, por tanto, que una imagen, sustentada sobre códigos muy diversos, pueda imponer su mensaje sin recurrir a una estructura verbal. El enunciado verbal y el enunciado icónico están profundamente imbricados. La evolución es la siguiente: A partir de las imágenes, el hombre pasó a representar pictogramas o formas icónicas esquematizadas, referidas a objetos reales y que en su último estadio de abstracción se convirtieron en los signos alfabéticos, cuyo aprendizaje es mucho más fácil y no requiere una habilidad especial; dificultad que reporta un idioma pictográfico como puede ser el chino, respecto a otro meramente alfabético como el inglés. La conjunción entre texto e imagen presenta muchas variantes, en relación al contexto en que aparece el mensaje. Nos interesa, naturalmente, recurrir a otras variantes para buscar matices a la conjunción entre lo verbal y lo icónico. Así los pies de foto de la prensa son una analogía textual de la realidad recogida en la imagen. El texto puede controlar o complementar el mensaje visual, como sucede en las leyendas o comics. Finalmente el registro verbal puede resultar decisivo para fijar el sentido del mensaje en los casos en que lo visual resulta susceptible de diversas interpretaciones. Esto nos plantea la cuestión de que toda imagen es polisémica, es decir que implica una gama de significados y su lectura es múltiple

Es necesario, por tanto, saber leer la imagen para descifrar sus significados ocultos y encontrarle, de este modo, una significación precisa a sus contenidos. Y para ello hay que atender tanto a la complejidad de las formas colores, etc., como descifrar las sugerencias que propone el significado.

²⁸² *El Lenguaje visual*. op. cit., p. 23-25.

²⁸³ Roberto Aparici, Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes*, op. cit., p. 61.

Como características de la imagen podríamos señalar: Su grado de figuración, su exactitud respecto a los modelos reales conocidos; el grado de iconicidad, el nivel de realismo de la imagen en relación al objeto representado, que depende del estatuto de analogía, del mayor o menor acercamiento entre imagen y natural (una fotografía tiene más iconicidad que un dibujo). Unas veces, la apreciación de iconicidad está sujeta a diversos factores, otras veces, el nivel icónico se deforma deliberadamente, para buscar determinados efectos de significación como ocurre con el arte expresionista, al manifestar la angustia y la desazón del artista.

Como ya sabemos, la imagen está constituida por un entramado de signos codificados que proponen una lectura plural. Como hemos dicho anteriormente la lectura no se agota en lo que muestra la imagen, en lo puramente denotado, si así fuera no podríamos introducir una dimensión crítica en la recepción pasiva de los mensajes. Detrás de lo aparente hay un sistema de connotación, una serie de elementos que se ponen en relación formal y que, en último término, definen la naturaleza de los mensajes. En conjunto, estos significantes que no se muestran directamente, integran lo que denominamos retórica de la imagen. La retórica de lo visual es algo esencial para analizar su ideología. La retórica comprende un conjunto de operaciones artificiosas que caracterizan el mensaje y buscan el asentimiento persuasivo y emotivo.

Barthes habla de la retórica para denominar al conjunto de los significantes de connotación que constituye la parte significativa de la ideología. Y si estas retóricas pueden variar por sus sustancias, Barthes avanzará la idea de la existencia de una sola forma retórica, común, por ejemplo, al sueño, a la literatura, y a la imagen. Así la retórica de la imagen será específica en la medida en que se encuentra sometida a las exigencias físicas de la visión, pero las “figuras” que la compongan serán generales, pues expresan únicamente relaciones puramente formales entre elementos. Por tanto, en la visión de Barthes, se vincula la existencia de ideología en un discurso, a la presencia de las prácticas retóricas. Y al mismo tiempo elimina su operatividad, pues, al ser impensable un discurso no ideológico, la retórica se confundiría con la forma general de las imágenes.

Por otra parte Umberto Eco entiende la retórica como una operación de componentes semánticos, y al proceder al análisis de una imagen publicitaria, distingue cinco niveles de codificación:

Nivel icónico: lugar de los códigos de conocimiento.

-Nivel iconográfico: terreno de los enunciados visuales y lugar del saber cultural icónico.

-Nivel tropológico: lugar donde aparece la retórica visual en forma de metáforas. En este nivel es dónde destacará el hecho, subrayado por el autor de que toda imagen adquiere un valor antonomástico en la medida en que el espécimen singular representa al propio género, tipo o especie. Baste pensar en el juego que esta actitud categorial da al discurso publicitario aunque se trata de una competencia culturalmente adquirida, pues nada en la imagen nos indica si hemos de comprenderla como mera manifestación o en su singularidad objetual.

-Nivel tópico: lugar de las connotaciones culturales estereotipadas.

-Nivel entimemático: dónde deberían desarrollarse las argumentaciones visuales pero estas suelen quedar reservadas, generalmente, para el texto verbal, o la interacción imagen/ texto.

Hay que hacer referencia igualmente a los trabajos realizados por Tomás Albadalejo Mayordomo en los que relaciona el Discurso icónico y La Retórica cultural, esta relación permite el estudio del funcionamiento comunicativo de diferentes tipos de discursos y se articula, desde el punto de vista funcional y operativo, como instrumento de análisis interdiscursivo y transdisciplinar. La Retórica cultural, según Albadalejo Mayordomo tiene en la Retórica un eje central explicable tanto desde el punto de vista histórico como por la capacidad de la Retórica para adaptarse a las otras necesidades comunicativas. La Retórica ha sido capaz de proyectar un análisis construido sólidamente a lo largo de los siglos hasta abarcar y explicar la práctica totalidad de los discursos de carácter persuasivo. Siguiendo la postura de Albadalejo pensamos que las ilustraciones de carteles o de libros no se apartan del discurso cultural característico de las sociedades contemporáneas que persiguen atraer al receptor.

La poliacroasis, término acuñado por Tomás Albaladejo, permite explicar la pluralidad y diversidad de la recepción de los discursos y ha demostrado ser una noción esencial para explicar muchos mecanismos comunicativos. La poliacroasis es fundamental para entender el carácter persuasivo del discurso publicitario, y por similitud nosotros añadiríamos el discurso icónico²⁸⁴.

²⁸⁴ Tomás Albaladejo, *"Retórica Cultural, Lenguaje Retórico y Lenguaje Literario"* [en línea] *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, nº25 julio 2013 [Consulta: 16 de julio 2013]. Disponible en Web: http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm

2.1.2 Elementos para la lectura de la imagen

.....Si la semiología se ocupa del mundo de las representaciones visuales y el lenguaje visual es el código de la comunicación visual, podemos llegar a la conclusión que una imagen es una unidad de representación que puede transmitir, ideas, conceptos, sucesos a través de dicho lenguaje. Toda aproximación a la imagen, en tanto que son objetos portadores de sentido, pasa por la operación de identificar correctamente los núcleos expresivos susceptibles de ser considerados como portadores de unidades diferenciadas de sentido, o lo que es lo mismo, toda imagen coloca a su potencial espectador destinatario ante la operación de fragmentación y recorte para el aislamiento de las configuraciones de sentido. Autores como D. A. Dondis han desarrollado la idea de la alfabetización visual intentando señalar los elementos de ese vocabulario básico que define la comunicación visual como universal, ya que ignora los límites que los idiomas y las gramáticas imponen a los lenguajes naturales. Y así señala como elementos básicos de la comunicación visual el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión y el motivo²⁸⁵. En definitiva si la imagen se considera un texto, formada de signos o códigos hay que aprender a leerla, para ello habrá que tener en cuenta, que a ese discurso connotativo o denotativo se llega a través de una serie de herramientas y elementos de los que se vale el lenguaje visual. En un principio entre los elementos que podemos analizar en cualquier imagen fija son el punto, la línea, la luz y el color. A continuación haremos un análisis de estas herramientas o elementos y para ello empezaremos a servirnos, en gran parte, de las ilustraciones de diferentes capítulos de *Alicia en el País de las Maravillas*.

-Punto

En la ilustración realizada por Dalí para el cuento de *Alicia* (Fig.2.1.11), observamos cómo los puntos agrupados representan las ramas de los árboles que al estar por encima del centro geométrico atrae la mirada. Ello se debe a que en el nivel denotativo de una imagen el punto es la señal más sencilla que, utiliza un

²⁸⁵ Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, op. cit., p. 72.

comunicador en el plano de comunicación visual, ya que el punto tiene una gran fuerza de atracción sobre el ojo, y si está colocado en el centro visual, por encima del centro geométrico, la sensación es de equilibrio compensado, y si aparecen varios puntos relativamente cercanos, como es el caso de la ilustración referida, tendemos a verlos agrupados cobrando formas geométricas, incluso si están muy próximos pueden guiar la observación. Los puntos además sirven para crear ritmos que dinamicen la composición, al igual que pueden aparecer como elementos sugeridores del movimiento.



(Fig.2.1.11) Dalí, *Alicia en el país de las maravillas*

-Línea

La línea, puede definirse como un punto en movimiento. Sirve para visualizar lo que no existe y para concretar lo esencial de la información visual. Se distingue entre línea de fuerza que iría del ángulo superior derecho al inferior izquierdo y la línea de interés que iría del ángulo superior izquierdo al inferior derecho del encuadre. Las líneas diagonales sirven para romper la monotonía de la

composición aunque, en ocasiones, si se abusa de ellas pueden producir una sensación tan monótona y poco efectiva como las líneas paralelas. En ocasiones, las líneas paralelas dentro de la composición, pueden marcar la línea de horizonte. Se recomienda que dicha línea de horizonte se sitúe bien al comienzo del tercio superior, bien en el inferior, pues de lo contrario el efecto de partición en dos mitades es contraproducente. Ajax Barnes (Fig. 2.1.12) simplifica sus ilustraciones mediante la línea, comunicando una información básica no exenta de movimiento.



(2.1.12) Ajax Barnes, *Las aventuras de Ulises*

-Luz

La luz, por su parte, permite crear sombras, resaltar colores, destacar volúmenes. Puede usarse para expresar sentimientos y emociones, crear una atmósfera poética, diferenciar distintos aspectos de una representación, destacar la profundidad de los ambientes cerrados y de los espacios abiertos.



(Fig. 2.1.13) Peter Newell, Harper & Bros 1901

La luz ha sido utilizada para expresar serenidad, dramatismo, movimiento, determinando el significado de una imagen, poniendo en evidencia algunas cosas y escondiendo al mismo tiempo otras. En la ilustración de Peter Newell ²⁸⁶ (Fig.2.1.13) las sombras juegan un papel importante. En ella podemos observar cómo Alicia se queda en una zona oscura al ser abandonada, mientras el conejo que se apresura a distanciarse de ella es iluminado en su huida.

La sombra dura o directa es la que proporciona oscuridades deliberadas y

²⁸⁶ Peter Newell, ilustrador estadounidense de historietas, creador de libros para niños, como *Topsys and Turvys* y *The Slant Book*, así como de la tira cómica *The Naps of Polly Sleepyhead* (1905-1906). Realizó ilustraciones de clásicos, como *Alicia en el país de las maravillas*, pero creó también libros propios, *The Hole Book*, *The Rocket Book* o *The Slant Book*, varias veces reeditados. Entre estos destacan los dos volúmenes de *Topsys and Turvys* (1893), con imágenes que pueden ser vistas al derecho y al revés. Esta técnica fue imitada por Gustave Verbeek en su tira cómica más conocida, *The Upside-Downs* (1904). Su tira cómica *The Naps of Polly Sleepyhead*, dirigida a un público infantil, se publicó en el *New York Herald*, en el que también colaboraban Gustave Verbeek y Winsor McCay, entre el 25 de febrero de 1906 y el 22 de septiembre de 1907. Polly es una niña con una gran imaginación y una incontrolable tendencia a quedarse dormida. Sus pesadillas provienen del último objeto en que posa sus ojos antes de quedarse dormida: por ejemplo, un gato jugando con un ovillo se transforma en una araña tejiendo una tela para apresarla. Esta atracción por lo onírico está relacionada con otras tiras clásicas de este período, como *Little Nemo* o *Dreams of a Rarebit Fiend*, de Winsor McCay.

puntuales, muestra peculiaridades del modelo y ofrece contrastes de luces y sombras. Esto último se logra gracias a fuentes luminosas directas que consiguen destacar más los detalles y las texturas. Una Luz suave o difusa asegura que ninguna de las partes captadas quede sin iluminar, suaviza las sombras y hace visible todos los objetos, aunque corre el riesgo de ofrecer imágenes planas ya que con una luz difusa se uniforma y se funde todo, incluso los diferentes grados de la sombra.



(Fig. 2.1.14) Maggie Taylor

La luz a veces se utiliza de forma realista o efectista. En el primer caso se trata de reproducir lo más fielmente la luz natural (Fig.2.1.14). Maggie Taylor imita la luz natural creando cierto sosiego, pero a la vez es intensa y directa resaltando de esta manera la textura. Con ello consigue que sus imágenes resulten oníricas.



(Fig. 2.1.15) Aya Kato

En la ilustración de la japonesa Aya Kato (Fig. 2.1.15), se fuerzan los efectos de la luz de forma efectista sin obedecer a ninguna orientación, sólo una breve insinuación de contrapicado. Dependiendo de cómo se ilumina una escena o persona se puede embellecer o afeár, así como conferirle paz, tranquilidad, angustia, tormento. Hay que tener en cuenta su dirección: la iluminación frontal proporciona información de todas las superficies visibles del objeto y tiende a eliminar las sombras; la luz lateral, aporta la sensación de volumen²⁸⁷, pero dependiendo del sentido de la orientación si es de izquierda a derecha, debido a que esta es la dirección de la escritura en los países occidentales, la zona iluminada

²⁸⁷Roberto Aparici, Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes*, op. cit. p. 81.

nos provocará sensaciones positivas. Cuando se hace al contrario, contra lectura, suscita sensaciones negativas²⁸⁸.



(Fig. 2.1.16) Fernando Falcone

La iluminación contralectura de la ilustración de Fernando Falcone (Fig. 2.1.16) transmite cierta inquietud o expectación.

La iluminación alta, tenderá a crear sombras inadecuadas en el rostro, por ejemplo, la luz del sol del mediodía provoca sombras antiestéticas (produce ojeras, resalta arrugas y afea a los personajes). Baja, en contrapicado: produce la inversión de las sombras alargándolas y provocando un efecto amenazador. El ejemplo lo encontramos en la ilustración de Paul Harmon (Fig. 2.1.17), en la que apreciamos una luz en contrapicado, es decir, en posición contraria a la dirección de la luz solar, a lo natural, concibiendo lo natural como lo positivo, significa que lo contrario, lo antinatural se percibe, como negativo. Es así como este dibujo

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 69.

transmite inquietud a través de lo siniestro que reviste a los personajes enfocados de esta forma.



(Fig. 2.1.17) Paul Harmon

La luz puede modificar el contexto en el que se mueven los personajes. No sólo tiene el poder de definirlos junto con los objetos, sino también de transformar todo lo que les rodea. Puede incluso llegar a modificar el significado del objeto representado cargándolo de propiedades, atributos o cualidades que no posee. En definitiva, la luz desempeña un papel fundamental en la dialéctica de realidad-irrealidad²⁸⁹.

²⁸⁹ *Ibíd*, pp. 80 – 82.

-Color

En lo que respecta al color hay que mencionar que la organización de una cultura afecta, y a veces condiciona decisivamente, la habilidad perceptiva y discriminadora. De la misma manera que el lenguaje determina la forma en que una sociedad organiza sus sistemas de valores e ideas, también condiciona nuestra percepción cromática. A lo largo de los siglos han existido múltiples artificios destinados a producir una representación icónica que en una cultura dada se considera adecuada en relación a su sistema de organización del sentido. La percepción del color ha sido objeto de numerosos intentos de detectar diferencias culturales o raciales. Así William Ewar Gladstone, estudiando la ausencia en la Grecia clásica de nuestros modernos conceptos del color, llega a la conclusión de que las diferencias en el vocabulario no son sino reflejos de las diferencias en la percepción del color²⁹⁰.

Umberto Eco ha mostrado cómo la valoración del espectro cromático está basada en principios simbólicos o culturales. Para Eco, la percepción se sitúa a *medio camino entre la categorización semiótica y la mera discriminación basada en procesos sensoriales*. Cada cultura hace una valorización del espectro cromático que descansa sobre principios culturales y simbólicos generados por las necesidades de la vida práctica²⁹¹. La trascendencia que esto implica para la lectura de las ilustraciones nos obliga a presentar, aunque sea brevemente, cómo han concebido su simbología diferentes autores.

Faver Bivien ²⁹²ve el rojo como el color que acapara la atención y desbanca a los colores circundantes. Su naturaleza agresiva ha estado relacionada con el combate. Puede asociarse con la carne y la emoción, desde el amor y el coraje hasta la lujuria, el crimen, la rabia o la alegría. La gama del rojo se altera dramáticamente cuando este color se va convirtiendo en rosa y con ello se vuelve amable y condescendiente. Rino Fabris y Severino Germanis añaden a todo esto un sentido

²⁹⁰ *Pensar la imagen Pensar la imagen*, op. cit., p. 9.

²⁹¹ *Ibíd.*, pp. 45,46.

²⁹² Roberto Aparici, Agustín García Matilla, *Lectura de imágenes*, op. cit., p.90.

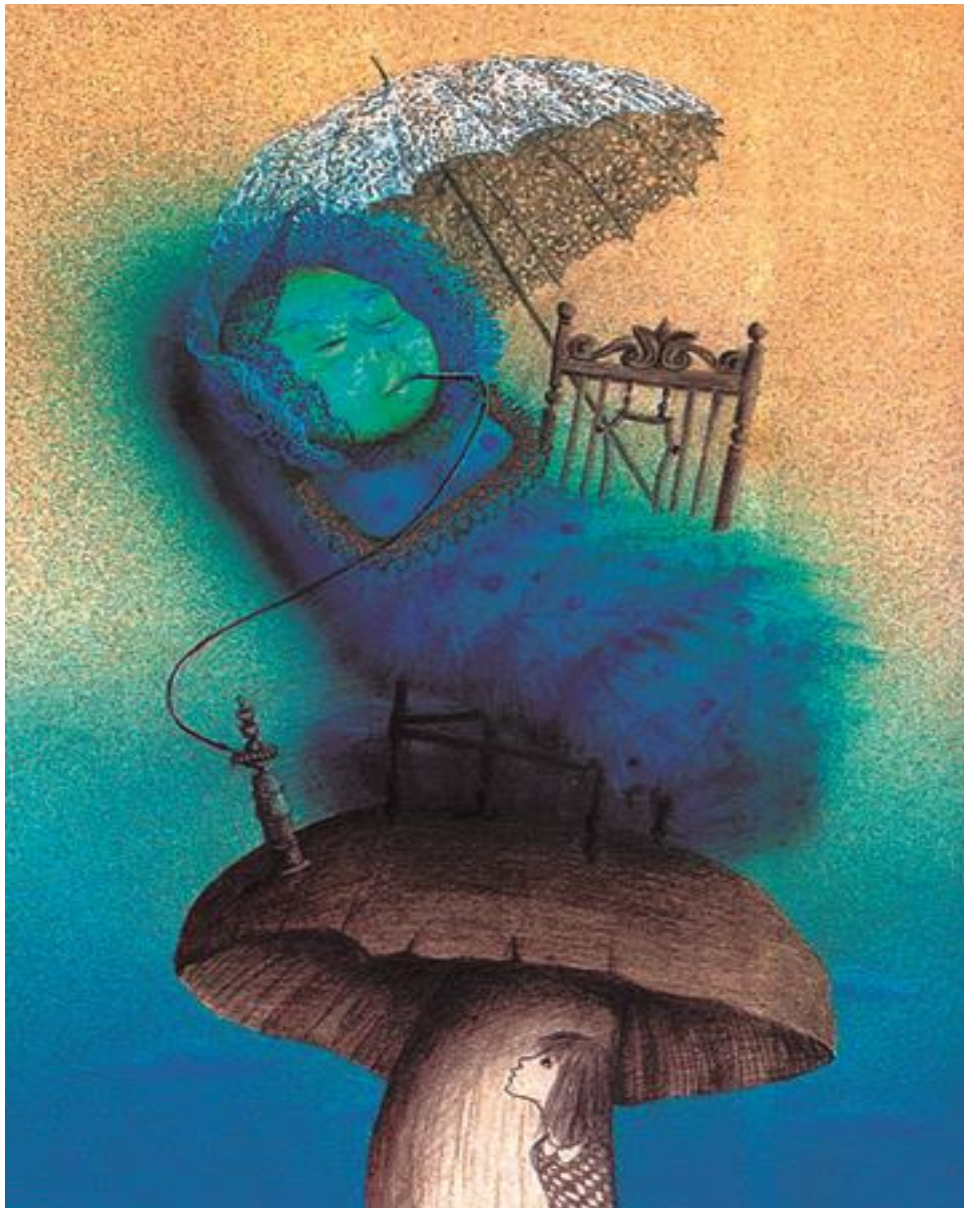
ascético de la vida, para ellos simboliza además caridad, sacrificio, triunfo. Abrahan Moles dice de él que crea entusiasmo. Para Max Luscher es un color atractivo para aquellos que valoran las cosas que ofrece una vida intensa y plena. Comprende todas las formas de vitalidad del poder. En la ilustración del japonés Mayumi Muroyama (Fig. 2.1.18) podemos comprobar cómo el rojo crea cierta alegría y vivacidad que junto al rosa dulcifica el contexto volviéndolo simpático y sociable. Aunque es una forma de acaparar la atención del espectador o de hacer publicidad.



(Fig. 2.1.18) Mayumi Muroyama

Con el color azul, Faver Bivien indica que da la sensación de infinitud, inspira confianza. Es un color que puede asociarse con lo espiritual, indica placer y descanso, apunta al reino de lo trascendente y puede relacionarse con la aristocracia. Es como el juez de paz de los colores fríos, precisos y ordenados. Sus significados negativos no son más que simple extensión de sus aspectos positivos. Lo frío está relacionado con la insensibilidad, la soledad, con el aislamiento, con la tranquilidad con la inercia. Para S. Fabris y R. Germanis significa confianza, armonía, fidelidad, afecto, amistad. Max Luscher lo identifica con el color del silencio, que se relaciona con la paz. Detrás de la elección de este color hay una

necesidad de seguridad. El azul verdoso expresa firmeza y resistencia al cambio. Para Abraham Moles es color calmo, apaciguado y algo frío.



(Fig. 2.1.19) Julia Gukova.

El azul que inunda la ilustración de Julia Gukova causa sensación de placidez calma o reposo, sensaciones que provoca este color, habitualmente vinculado al sueño y al descanso (Fig. 2.1.19). De esta forma redonda en el motivo de la ilustración. Por el contrario, en la ilustración de Vladimir Moldavsky el azul comunica frialdad por el contexto donde se encuentra y por la capa de agua congelada que se extiende sobre la mesa con una textura muy conseguida (Fig.2.1.20). La textura como el más olvidado de los niveles plásticos puede ser el

detonante del significado de una imagen, la sensación textural visual podría provocar experiencia en el cerebro parecidas a las que provoca la textura táctil.



(Fig. 2.1.20) Vladimir Moldavsky



(Fig. 2.1.21) Rebecca Dautremer

El verde lo relaciona Faver Bivien con la decadencia y por otra parte con la vida.

Se le vincula al equilibrio emocional y a fenómenos aparentemente sobrenaturales. Se usa para expresar lo bueno y lo malo de la juventud. Color del renacimiento y la primavera, del silencioso y permanente poder de la naturaleza. En la ilustración de Rebecca Dautremer (Fig. 2.1.21) al jugar con diferentes gamas de verde puede interpretarse como que quiere comunicar un acontecimiento extraordinario o inusitado que tiene como base la naturaleza. La oscuridad del fondo sirve para destacar a los personajes a la vez que introduce una nota dramática.



(Fig. 2.1.22) Ben Chen

La relación de este color con las cualidades de estabilidad y seguridad procede de su facilidad de percepción. Severino Fabris y Rino Germanis lo entienden como un color esplendoroso que puede expresar deseo, descanso y equilibrio. Para Abraham Moles es un color apacible y reposado. En opinión de Max Luscher los verdes son colores que no provocan emociones fuertes, despiertan la curiosidad, la reflexión y la imaginación. Clarence Rainwater lo asocia a la juventud, el rigor, la inexperiencia y la envidia. El color (Fig. 2.1.22) verde claro en la ilustración de Ben Chen refuerza el significado de la expresión de afabilidad del sombrero, pero asimismo acentúa la ira expresada por el huevo que ha sido dividido en dos. Las

gamas diferentes de verde con las que se juega, obedecen a la situación paradójica planteada de la que se desprende cierto humor ácido.



(Fig.2.1.23) Rebeca Dautremer

El amarillo expresa la magnanimidad y la inconstancia según Faver Bivien, pero del mismo modo puede representar la muerte del verde, tal como sucede con las hojas y las hierbas que amarillean. Se le asocia igualmente con la mente otorgándole la significación de la precaución y lejanía. El amarillo es el vínculo entre el sol (dador de vida) y el oro (el patrón de la riqueza terrestre).

Un amarillo sucio parece traicionero pero en su forma más pura el amarillo irradia calor, imaginación y cierta frivolidad. Severino Fabris y Rino Germanis consideran el amarillo es el color de la luz. Puede expresar egoísmo, celos, envidia placer y adolescencia Para Abraham Moles es el color tónico y luminoso. Max Luscher dice de él que proporciona un goce espontáneo provocando una respuesta activa. Recuerda la tonalidad de las llamas, es el color de la alarma en la naturaleza; sin embargo para Clarence Rainwater el amarillo representa la cobardía. La inconstancia, la versatilidad de este amarillo, como un verde de transición es lo que nos ofrece Rebeca Dautremer en esta ilustración del conejo que escapa. Amarillo que redundo en la impaciencia de este personaje (Fig. 2.1.23).



(Fig.2.1.24) Seiket 1950



(Fig.2.1.25) Comic

El violeta lo asocia Faver Bivien con la intimidad, la sublimación y el poder y revela sentimientos profundos y sexualidad. Para S. Fabris y R. Germanis indica ausencia de tensión, calma, autocontrol, dignidad, pero también violencia, agresión premeditada, engaño, hurto. Abraham Moles no le otorga un valor preciso, Max Luscher sugiere asociaciones místicas. Según Clarence Rainwater las tonalidades más pálidas expresan realeza.

En la ilustración de Seike (Fig.2.1.24), el fondo violeta, junto al gesto de Alicia, impregna la ilustración de cierta sublimidad y poder de la protagonista sobre las cartas, escena que se corresponde con el final del cuento, cuando Alicia se encuentra en el proceso intermedio entre el sueño y la realidad. Sin embargo, en la ilustración perteneciente al comic (Fig.2.1.25) podemos apreciar que el gesto es de defensa ante el pánico que suscita la agresión o violencia con la que salen disparadas las cartas. En ambos casos se utiliza el color violeta, pero con fines diferentes.

Faver Bivien identifica el anaranjado con el color del fuego flameante, el más visible después del amarillo. En opinión de Abrahan Moles es el color de las cualidades domésticas, expresa seguridad y confort y lo asocia con la fertilidad, está más cerca del espíritu del amarillo que el rojo. Según S. Fabris y R. Germanis, el naranja es un color estimulante que atrae a los indecisos. Para Max Luscher significa deseos de conquista, esperanza de algo nuevo. A su vez Clarence Rainwater lo relaciona con la frivolidad.



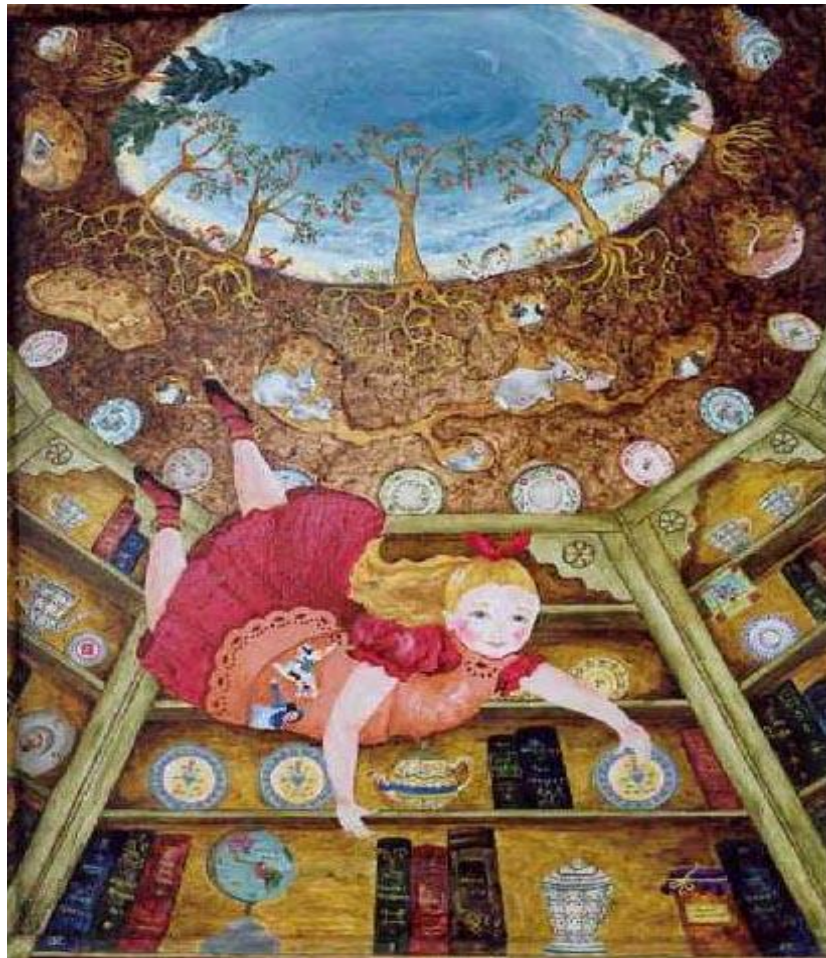
(Fig.2.1.26) José Roosevelt



(Fig.2.1.27) Michael Hague

José Roosevelt y Michael Hague (Fig.2.1.26) emplean el color naranja en sus ilustraciones, sin embargo cada una de ellas nos transmite sensaciones diferentes. Ello se debe a los diversos matices que han empleado. En la ilustración de Roosevelt (Fig.2.1.27) el naranja entra en la gama de un amarillo brillante. Este color en exceso tiene un efecto perturbador e inquietante, efecto que es corroborado por los objetos que cobran vida alrededor de ese descenso de Alicia (ejemplo: el. mapa y el retrato que revelan en sus respectivas miradas cierto estupor ante el suceso). Por el contrario, en la ilustración de Michael Hague (Fig.2.1.24) los naranjas se desvían hacia la gama de rosas y marrones. El rosa

evoca la inocencia y la amistad. Representa, igualmente cualidades femeninas y pasividad. Por ello en esta ilustración el descenso de Alicia se intuye más lento y armonioso al asociarse con el marrón del fondo, al que muchos autores asocian a la caída de la hoja.



(Fig. 2.1.28) Diana Lakes

Diana Lakes (Fig. 2.1.28) utiliza el rosa que va acentuado hasta transformarlo en fucsia, color que simboliza el cambio o evolución. El fondo marrón que aplica vuelve a evidenciar la caída, pero este descenso en fucsia puede ser descifrado como un proceso de transformación. Al unirse al rosa, que en nuestra cultura se liga a la femineidad, se podría interpretar como un proceso de cambio, en este caso del personaje de Alicia de niña a adolescente. La repetición de platos redondos marcan también un ritmo, una composición circular en cierta forma monotonía por su reiteración pero que se muestran en equilibrio por mezclar tonalidades frías, azul, verde, con las cálidas, rosa, fucsia.



(Fig. 2.1.29) José Bisaillon

En la ilustración de José Bisaillon (Fig. 2.1.29) el naranja evoluciona hacia las tonalidades tierra como el color marrón, que evoca estabilidad y representa las cualidades masculinas, impregnando esta ilustración de cierta ambigüedad que dota a Alicia de una inequívoca madurez, ya que el nombre de este color procede del francés "marrón", "castaña comestible de ese color", y sugiere edad, cosas viejas.



(Fig. 2.1.30) Xavier Collette, 2010

Resultan sugerentes las diferentes tonalidades con las que Xavier Collette ilustra en su comic (Fig. 2.1.30) los diferentes momentos de la caída de Alicia, que van del rosado al comienzo, pasando por el violeta y el morado, para terminar en un azul frío, consiguiendo así una metáfora pictórica al comunicar, mediante el color, las diferentes sensaciones de cada momento de la caída, connotando especialmente el lugar desconocido al que llega.

Según Faver Bivien el color blanco es la luz total, el día, la suerte, el nacimiento. Para S. Fabris y R. Germanis significa inocencia, paz, infancia, alma, divinidad, estabilidad absoluta, calma armonía. Para los Orientales es el color de la muerte. Clarence Rainwater lo identifica con la pureza y la inocencia. En China es luto

transparencia, claridad, porvenir. Para Max Luscher puede significar refinamiento y delicadeza o fría castidad.

El negro a juicio de Faver Bivien representa la oscuridad absoluta. Se asocia con lo desconocido, el misterio y el poder. S. Fabris y R. Germanis consideran que es el color de la disolución, de la desesperación, de la tristeza. Puede expresar todo lo que está escondido y velado: muerte, noche ansiedad. Las sensaciones positivas asociadas al negro son seriedad, nobleza, pesar. Clarence Rainwater refiere cómo en Occidente se le asocia con la muerte, la desesperación y la maldad. En opinión de Max Luscher expresa distinción, elegancia, y si se combina con el oro posee connotaciones de lujo y fascinación.

Los autores Roberto Aparici y García Matilla concluyen el tema del color poniendo de manifiesto como el empleo de colores en el campo de la educación debe cuidarse y medirse pues cada color presenta connotaciones específicas para cada grupo social, nivel de edad etc... Por otra parte, hay que tener en cuenta que el uso del color lleva aparejado un gran porcentaje de subjetividad. Cada persona reacciona de diferente forma ante similares estímulos cromáticos²⁹³.

El color cumple otras funciones ya que constituye un elemento morfológico espacial que contribuye a dar dinamismo a la imagen. Berger dice que el color como elemento morfológico contribuye a la creación del espacio plástico de la representación, el cual puede tener una representación bi o tridimensional dependiendo cómo se emplee. Berger distingue entre la perspectiva cromática y la perspectiva valorista. Esta última es un gradiente de intensidades lumínicas que constituye un espacio en profundidad, en el que son frecuentes las sombras y los claroscuros, así como las escenas muy contrastadas (Rembrandt). La cromática crea por el contrario un espacio plano. Los colores forman aquí un bloque indiviso con la superficie. Es frecuente en la perspectiva cromática el contraste de luces, pero al revés que en la valorista los colores no forman un gradiente que es el que crea el mecanismo de profundidad.

²⁹³ Roberto Aparici y García Matilla, *Lectura de la imagen*. op. cit., p. 90.

Por otra parte se considera que es un elemento idóneo para crear ritmos dentro de la imagen y puede articular el espacio en los diversos términos en los que este se organiza. Esto es importante en los espacios donde no existe la perspectiva. La ordenación de diferentes planos cromáticos posibilita la segmentación del plano original.



(Fig. 2.1.31) Margaret Tarrant



(Fig. 2.1.32) Margaret Tarrant

La característica dinámica del color es el contraste. Si no existiese esa diferencia de luz o color, el individuo perdería toda capacidad de discriminación espacial, y el conocimiento que éste extrae del mundo de las apariencias visuales carecería de valor. Otras de sus propiedades dinámicas están basadas en ciertas manifestaciones sinestésicas, por lo que habría que considerar sus propiedades térmicas. Según Kandinsky un color puede ser definido por cuatro atributos: cálido/frío y claro/ oscuro. Por tanto la tendencia de un color hacia el amarillo o hacia el azul determina la propiedad térmica correspondiente Amarillo (calor) y frío (azul). La gama de rojos y anaranjados se asocia a lo cálidos, mientras la gama de azules y verdes se asocia con lo frío.

Los colores cálidos según Kandisky, producen una sensación de desplazamiento de la imagen hacia el observador, y los fríos parece que se alejan de éste. Por

ejemplo, un círculo amarillo se expande, uno azul se comprime. La sensación de un color cálido se incrementa con la claridad y la sensación de uno frío aumenta con la oscuridad. Los colores claros provocan la sensación de amplitud, mientras que los oscuros limitan la percepción del entorno y proyectan espacios más reducidos y limitados²⁹⁴. En las ilustraciones de Margaret Tarrant²⁹⁵ podemos observar esa doble función denotando dos ambientes diferentes. Mientras que en la primera, (Fig. 2.1.31) muestra el interior de la habitación en la que Alicia ha crecido, la mayoría de colores son cálidos; en contraposición, la segunda (Fig. 2.1.32) en la que la duquesa muestra su agresividad, los colores azules metálicos y grises del fondo así como los objetos lanzados al aire, expresan una situación de gran tensión.

Después de todo lo expuesto, tampoco debemos olvidar que hay otros estudios que tienden a relegar los análisis sobre el color a un exceso de significación, que contribuyen a enriquecer el nivel de las connotaciones, pero cuya aportación a la constitución del sentido se considera marginal, con independencia de ciertas atribuciones simbólicas bien especificadas en determinados marcos culturales (verde=esperanza, rojo=pasión), hasta tal punto que el color muchas veces entra en contradicción con la determinación realista del espacio: se superpone al código perspectivo y muchas veces lo contesta un código cromático cuya arbitrariedad subraya las intenciones dramáticas o simplemente estáticas del autor. En este terreno la imagen presenta mayores grados de libertad que la imagen fotográfica, más ligada, en principio, a prácticas miméticas²⁹⁶.

El tono, como una de las propiedades del color, representa la cantidad de luz de un color, o la diferencia de intensidad que existe entre el blanco y el negro, es decir entre la luz y la sombra. La situación de la luz, su cualidad y dirección determinan los planos iluminados, los de medio tono, sombra propia y sombra proyectada; por

²⁹⁴ Justo Villafante, *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ed. Pirámide S.A., 1986, p. 119.

²⁹⁵ Margaret Winifred Tarrant (1888-1959) dibujante inglesa especializada en representaciones de hadas, niños y temas religiosos, era conocida por sus libros infantiles, postales, calendarios, y reproducciones de impresión. Estudió en la Escuela de Arte Heatherley, y en Guildford School of Art en 1935. En la década de 1920, Tarrant ayudó a popularizar las hadas en una de larga serie de títulos sobre el tema, tales como *Las Hadas Bosque*, *Las Hadas Pond*, y *las hadas de Crepúsculo*.

²⁹⁶ Roberto Aparici y García Matilla, *Lectura de la imagen*, op. cit., pp.125, 126.

esto ofrecen un aspecto tridimensional. Sus valores se distribuyen en cuatro zonas importantes: la luz que ilumina directamente; el medio tono o penumbra, que son valores intermedios entre sombra y luz y la sombra o aquellas partes a las que no llega la luz. El reflejo sería la parte de la sombra que recibe la luz indirecta que proyectan otros planos o cuerpos contiguos.

Hay que tener en cuenta que la apariencia de realidad no se produce por el color, sino por la exactitud de los valores. Cuando estos son justos, la representación tendrá una buena sensación de volumen y cualidad, pero si aquellas faltan en alguna parte, ésta aparecerá falseada y sin expresión. Los valores cambian en relación con la luz, ascienden y bajan con ella: la luz intensa exalta los valores, la tenue o difusa los reduce. Las diferentes partes de la representación podrán ser más claras o más oscuras que el fondo, pero siempre habrán de mantener su relación; si se aclara el tono más claro o se oscurece el más oscuro, todos los demás tendrán que seguir a éstos en la transposición.

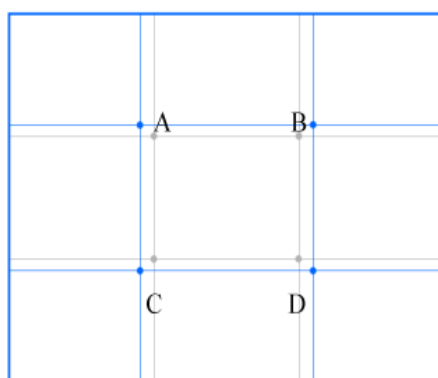
En una ilustración el tono más claro es el del papel del pigmento más blanco y el oscuro más oscuro será el negro, pero la luz que reluce sobre el papel será más clara en muchos grados que el mismo papel y el negro de la naturaleza es mucho más profundo que el de los pigmentos artificiales. Hay que tener en cuenta que en un dibujo en el que sólo interviene el negro los grises y el blanco del papel puede ofrecer una gran sensación de vida. Unos pocos valores bien organizados, serán suficiente para obtener la impresión más positiva; muchos valores salpicados en diferentes áreas y distribuidos de cualquier manera, crearán un dibujo sucio, con una diversidad de tonos y pocas posibilidades de un buen resultado de impresión. La composición ideal es aquella en la que existe un sentimiento de armonía eliminando aquellas líneas erráticas o caóticas que puedan distraer y anular el efecto o la interpretación pretendida²⁹⁷.

-Espacio

Otra cuestión importante para el análisis de la imagen es el espacio donde se va a proyectar y cómo se organizarán las imágenes dentro del mismo. Una

²⁹⁷ Eugène Arnold, *Técnicas de la Ilustración*. Barcelona, Ed. Las Ediciones del Arte, 1982, p. 15.

herramienta más para su lectura, en la que habrá que analizar elementos como las distintas clases de composición, planos y angulaciones, proporción, equilibrio, ritmo y perspectiva, elementos de los que se valen las imágenes en el espacio para que puedan despertar interés. En lo que respecta a ese espacio donde se trazarán las imágenes hay que hacer referencia a lo que se denomina “Sección Áurea” (Fig. 2.1.33). Todo lo que rompa la regularidad relativa de la imagen sirve para atraer la atención del espectador hacia el punto de ruptura. Si en un cuadro o un rectángulo pretendemos definir un centro único en el que se fije la atención visual este no coincidirá con el centro geométrico. El centro óptico es aquel que percibimos como real y tiende a estar por encima del centro geométrico de la figura escogida. Toda la imagen se crea en torno a los denominados “puntos fuertes”. A, B, C, D son los puntos de fuerza que habrá que tener en cuenta a la hora de centrar los puntos de interés de cualquier imagen.



(Fig. 2.1.33) Sección Aurea

La teoría de los puntos fuertes se apoya en la denominada “Sección áurea” que es la base de la proporción geométrica. Euclides, en su búsqueda por hallar la división ideal entre las dos mitades de una recta, llegó a definir el concepto de media dorada, más tarde llamada sección áurea, que se obtiene, bisecando un cuadrado y usando la diagonal de una de las mitades como radio para ampliar las dimensiones del cuadrado. Esta proporción aparece con frecuencia en la naturaleza, por eso decimos que es una relación natural²⁹⁸.

²⁹⁸ Roberto Aparici y García Matilla, *Lectura de la imagen*, op. cit., pp. 78 – 80.

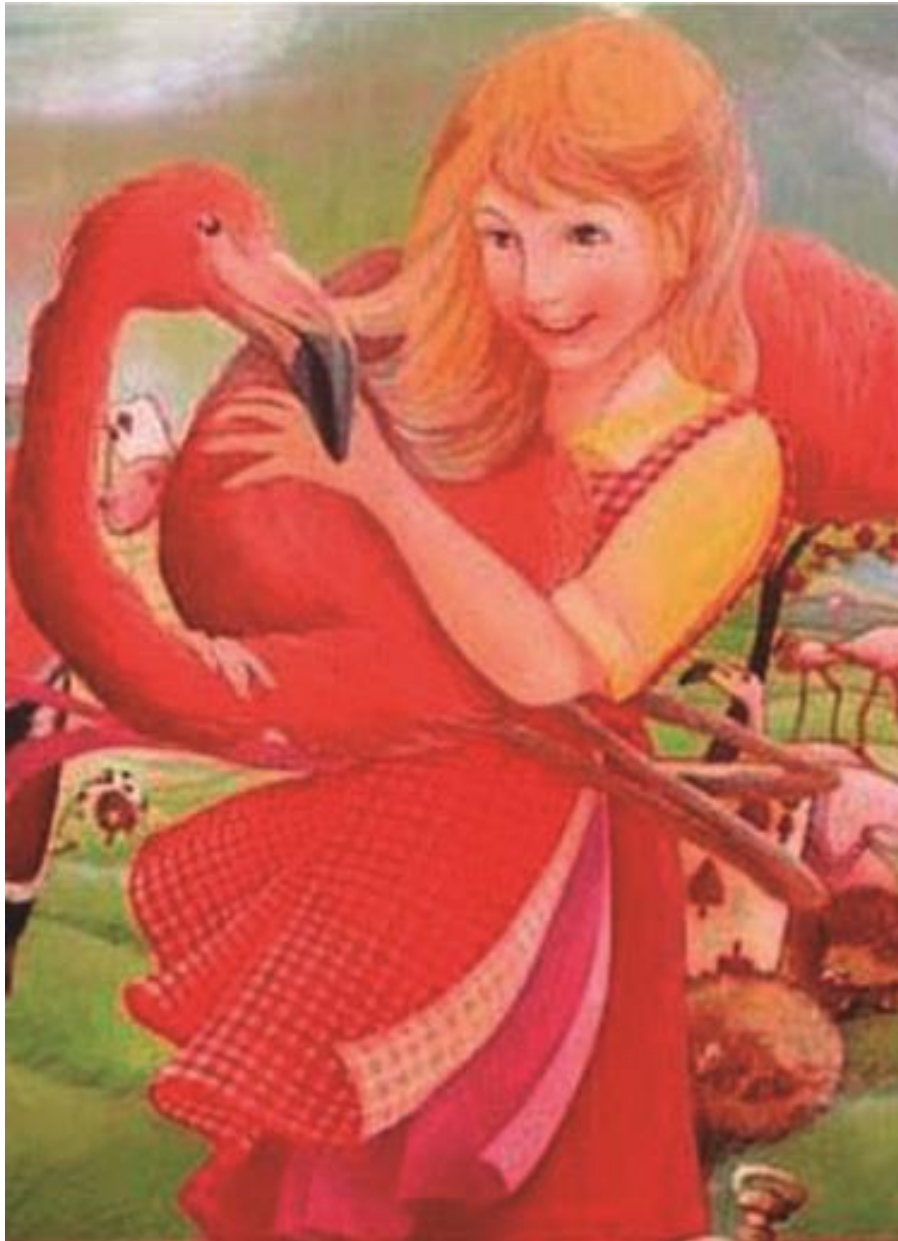


(Fig. 2.1.34) Jessie Wilcox Smith

La ilustración además se vale de planos para seleccionar el espacio en los que va a quedar impresa la imagen, pues es éste el que sirve para estructurar el mensaje que se quiere comunicar. En la ilustración de Jessie Wilcox Smith la sección áurea es ocupada por Alicia, mientras que los demás personajes parecen girar alrededor de ella (Fig. 2.1.34)

El concepto de plano se establece tomando como referencia la figura humana. Se puede hablar, por tanto, de planos generales dentro de los cuales encontramos el plano panorámico que muestra un gran escenario o una multitud. El sujeto o no está o queda diluido en el entorno, lejano, perdido, empequeñecido. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre frente al medio. Se da así más relevancia al

contexto que a las figuras que se ilustran. Del mismo modo se utiliza para mostrar los paisajes: el gran plano presenta a los personajes de cuerpo entero y muestra con detalle el entorno que les rodea; y en el plano general corto pueden verse los personajes y sus acciones, cobrando así su importancia, es típico de interiores. Todos estos planos generales son fundamentalmente informativos y sirven para mostrar una localización y situar al espectador. Los planos generales, comúnmente, sirven para relacionar a los personajes; se aproximan más una visión objetiva de la realidad.



(Fig. 2.1.35) Cinzia Ratto

Entre los planos intermedios se incluye el plano americano o plano tres cuarto (el personaje aparece encuadrado hasta la rodilla) como podemos apreciarlo en la ilustración de Cinzia Ratto (Fig. 2.1.35). En el plano medio (el personaje aparece encuadrado a la altura de la cintura, individualizándolo).



(Fig. 2.1.36) Gorohovsky Edward Semyonovich



(Fig. 2.1.37) Barry Moser

Podemos apreciar el plano medio en la ilustración de Gorohovsky Edward Semyonovich. (Fig. 2.1.36) de gran dinamismo. Los planos cortos tienen otras funciones; el primer plano, tiene una gran carga de subjetividad (el encuadre incluye la cabeza, el cuello y parte de los hombros), (Fig. 2.1.37) y se emplea para resaltar los gestos de los personajes, en este caso destacar su personalidad. En los planos detalle (Fig. 2.1.38) el encuadre presenta un fragmento del objeto o del personaje que interesa resaltar, son a su vez más expresivos que informativos, se utilizan funcionalmente en medios que precisan mostrar aspectos más concretos de la realidad²⁹⁹.

Una ilustración o un personaje, al igual que una fotografía, pueden encuadrarse desde diversos ángulos, acercándose o alejándose al motivo principal, desde arriba

²⁹⁹ Roberto Aparici y García Matilla, *Lectura de imágenes*, op. cit., p. 94.

o desde abajo. Las proporciones y el fondo modifican la composición. Todo ello nos sirve como punto de vista, desde el cual se encuadra la realidad. Se puede, por tanto hacer un enmarque desde un ángulo normal, a la altura de los ojos del observador, en una angulación estándar y más próxima a una visión objetiva de la realidad, o bien se puede utilizar el ángulo en picado (desde una posición más elevada del punto de vista normal y que puede tener una utilización funcional). Un ejemplo lo constituye Lisbeth Zwerger (Fig. 2.1.39). Su forma de visualizar la imagen es comparable a la de un narrador omnisciente que cuenta desde arriba dominando la totalidad de la narración. Puede usarse el ángulo contrapicado (desde una posición por debajo de los ojos del observador), tomado desde el suelo que se utiliza, igualmente, de una forma funcional, en un sentido expresivo para magnificar o valorar a un determinado objeto o personaje³⁰⁰.



(Fig. 2.1.38) Lisbeth Zwerger



(Fig. 2.1.39) Lisbeth Zwerger

La proporción es siempre de gran importancia, el interés de una imagen depende tanto de la armonía de la forma como de la buena relación de las partes entre sí y con el conjunto. Una hilera de formas uniformes, al igual que un sonido acompasado con regularidad, crean una impresión monótona e indiferente; y

³⁰⁰ Roberto Aparici y García Matilla, *Lectura de imágenes*, op. cit., p. 98

entonces es necesario introducir un elemento que rompa la igualdad de tamaños o la regularidad de los sonidos, de esta manera se estimulará el interés. Por ejemplo en una composición construida por tres escenas la vista las recorrerá sin pausa, sin detenerse en ninguna parte. No obstante, cuando el arreglo ha sido basado en dos cuadrados y un rectángulo, la vista se sentirá más interesada y esta forma de agrupación parecerá mucho más atrayente que la otra. En todo conjunto debe existir una parte mayor y otra menor. Aunque los tamaños iguales son siempre monótonos, tampoco la diferencia entre ellos debe llegar a ser tan grande que rompa la relación de las partes y haga que estas sean inarmónicas. Los tamaños o espacios armónicos pueden ser regulados por otras normas además de la “sección áurea” expuesta anteriormente. Un espacio puede ser repartido en dos partes armónicas si se le divide en un punto que determine una porción algo mayor que la mitad y un poco menor que los dos tercios, de esta manera no será necesario recurrir a divisiones matemáticas, pues cualquier posición dentro de aquellos será agradable, sin embargo en la división se plantea casos que conviene analizar:

Espacios diferentes: es adecuado para áreas relativamente pequeñas o para pocos espacios, pero existe la posibilidad de que el efecto pueda parecer confuso e inarmónico si se ven de una vez muchas divisiones muy regulares.

Espacios iguales: Hay que tener en cuenta que si se lleva demasiado lejos, esta división, parecerá monótona. Esta imprecisión se podría anular introduciendo suficiente variación en el color o en la textura para suplir el interés de que carecen las divisiones muy regulares.

Algunos espacios pueden variar y otros repetirse. Cuando los objetos agrupados se tienen que ver en grupos aislados, habrán de estar separados por medio de espacios más anchos que la unidad. Si se han de ver en grupo habrán de ser más pequeños los espacios que el tamaño de los elementos. Cuando el grupo tiene que estar relacionado con otro cercano, el espacio entre los dos tendrá que ser más pequeño que el que ocupa cualquiera de ellos.

La jerarquía perceptiva que releva la importancia o dominación de las figuras en relación con los fondos, correspondería a la constatación de la teoría de la Gestalt³⁰¹, según la cual el sujeto perceptor percibe una forma³⁰².

Por otra parte, la imagen tiene que tener en cuenta el equilibrio, o sea la compensación o contrapeso ponderado de las potencias de fuerza o atracción a ambos lados de un eje vertical. Un elemento tiene mayor fuerza de atracción por el contraste que establece con él otra cosa menos importante; un elemento pequeño puede atraer más entre otros más grandes porque es diferente. En la ilustración de Dalí (Fig. 2.1.11), Alicia casi imperceptible, hace que se fije más la atención en ella. El equilibrio está basado en los mismos principios que el balancín infantil; en este se equilibran dos pesos iguales cuando son desiguales, el elemento de mayor peso habrá de estar más cerca del centro y el de menos más separado. En las artes ocurre algo similar sólo que en este caso no se trata de pesos físicos si no de potencias de atracción. Cuando dos objetos o formas son iguales o parecidos en aspecto, y tienen el mismo peso y análoga potencia, deben estar situados a distancias iguales del centro: esto es el equilibrio igual o simétrico. Si tienen un peso distinto, se les habrá de disponer a distancias diferentes del centro; este segundo tipo es el asimétrico o informal: en él existe una gran libertad, es más sutil que el anterior y admite más posibilidades para el ritmo y el movimiento. El equilibrio formal es más reposado, digno solemne. El equilibrio informal es gracia, variedad, acción y permite una gran libertad en la expresión.

Para poder valorar el equilibrio hay que tener en cuenta: el tamaño, la forma el valor y la distancia de estas áreas en relación con el centro. Un contraste, cuando es

³⁰¹ Uno de los principios fundamentales de la corriente *Gestalt* es la llamada ley de la *Prägnanz* (Pregnancia), que afirma la tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles. Otras leyes enunciadas serían: *Ley del Cierre*: Nuestra mente añade los elementos que flotan para completar una figura. *Ley de la Semejanza*: Nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. La semejanza depende de la forma, el tamaño, el color y el brillo de los elementos. *Ley de la Proximidad*: El agrupamiento parcial o secuencial de elementos por nuestra mente. *Ley de Simetría*: Las imágenes simétricas son percibidas como iguales, como un solo elemento, en la distancia. *Ley de Continuidad*: La mente continúa un patrón, aun después de que el mismo desaparezca. *Ley de la Comunidad*: Muchos elementos moviéndose en la misma dirección son percibidos como un único elemento.

³⁰²Roberto Aparici y García Matilla, *Lectura de imágenes*, op. cit., p. 167.

más claro o más oscuro que el tono general del dibujo tiene un mayor poder de atracción. Un color brillante será mucho más atractivo y, por tanto, pesará más que otro más neutro y más apagado. Siempre convendrá mantener las partes de la composición que tienen mayor poder atractivo o más peso cerca del centro, y equilibrar estas con un contrapeso igualmente fuerte o por una masa pequeña cerca del otro lado³⁰³.



(Fig. 2.1.40). Olga-Siemaszko-

En imágenes con peso distinto dispuestas a distintas distancia del centro, formando un equilibrio informal, el peso de la imagen central conlleva más peso, no solo por el volumen sino también por su color radiante. Es una forma de señalarnos quién es la protagonista. Se puede apreciar en la ilustración de Olga Siemaszko donde Alicia ocupa el centro y su figura viene remarcada por la oruga rosa que se encuentra en la parte superior (Fig. 2.1.40).

³⁰³ Eugène Arnold *Técnicas de la Ilustración*, op. cit., p. 20.

-Ritmo

En lo concerniente al ritmo podemos definirlo como un orden acompasado o movimiento organizado que por la cualidad y dirección de las líneas y la disposición de los elementos del dibujo, conduce la vista de una a otra parte de manera fácil y rítmica. Las cenefas podrían ejemplificar este movimiento coordinado. En toda composición se consigue el ritmo por medio de líneas principales o por una progresión de valores o colores que lleven la vista a través del dibujo.

La repetición de las formas es un principio rítmico. En toda composición debe repetirse un motivo o mantener en el conjunto el mismo espíritu, aunque dando variedad a las formas para evitar que aquel sea vulgar y falto de interés. Una sola nota o acorde en la música resultará muy desagradable si se repite sin interrupción, pero cuando esta unidad monótona de intervalos es rota, se aumenta el interés por la variedad. Toda composición rítmica se basa en una línea continua de movimiento por todo el conjunto que guíe la vista, de manera que ésta viaje por un campo organizado y sin la menor sensación de dificultad resultaría monótono. En la ilustración el ritmo es importante, ya que actúa como control del movimiento de los ojos. Cuando en un dibujo se distrae y aparta la vista de lo esencial, queda anulado el propósito de éste. En toda composición hay atracciones mayores y menores, así como objetos sin importancia cuya única finalidad es la de llenar, pero en algunas todo esto se sitúa con tal desorganización que la vista se confunde. El ritmo afecta a los valores y a los colores: unos y otros habrán de ser arreglados de manera que la vista vaya más o menos rápidamente al punto más focal y principal en el que debe ser fijada la atención, ya que ésta, cuando el camino visual es inquieto o desconectado, se distrae y desenfoca.

-Radiación

Cuando los elementos del dibujo nacen de un punto central o eje, se crea un tipo de movimiento organizado que al igual que el ritmo tiende a producir unidad (Fig. 2.1.41).



(Fig. 2.1.41) American McGee's, 2000

-Destaque

Un objeto aumenta su importancia cuando está separado de las cosas que le rodean y tiene suficiente espacio liso como fondo. Cuando los elementos están muy agrupados y no tienen un área alrededor que los destaque aparecen amontonados. Ello se debe a que la mente humana solo puede apreciar a la vez un número determinado de cosas, y que cuando esa cantidad es rebasada, queda reducida a aquélla capacidad para terminar viendo menos ³⁰⁴.

-Perspectiva

Muchas de las grandes obras han infligido las leyes de la perspectiva con el fin de mejorar la impresión o para destacar un efecto. El arte moderno se ha despreocupado de las normas tradicionales y representa una nueva realidad, en la que el punto de vista se multiplica, los planos son alterados y todo cuanto supone una convención queda excluido. Pero la perspectiva como todo que tiene una base científica, aunque puede ser aprendida sin dificultad, es difícil de ser aplicada de manera efectiva, ya que si el ilustrador se ajusta estrictamente a ella, la obra podrá

³⁰⁴ Eugène Arnold *Técnicas de la Ilustración*, op. cit. pp. 20 - 25.

ser fría, estática, mecánica y casi inexpresiva. La perspectiva es la vista de una cosa de modo que se aprecia su posición y situación real. Una primera definición haría referencia al arte de representar los objetos sobre una superficie plana de tal manera que esta representación sea parecida a la percepción visual que se puede tener de esos mismos objetos. Sus presupuestos se basan en la creación de un ámbito aparentemente tridimensional, que parece extenderse indefinidamente. De esta manera aparecen con nitidez las ideas de “mirar a través de” y de ventana abierta sobre el mundo que se identifica directamente con la perspectiva.

En la Antigüedad egipcia, se valoraba la representación de las cosas en función de cómo eran y no de cómo se veían desde un punto de vista dado, en la clásica, se consideraba el espacio enemigo de la forma y en la Edad Media los cuadros se consideraban superficies susceptibles de ser llenadas o la pintura bizantina fundada en relación del tamaño como la importancia social de la figura representada, no encontramos un intento de “perspectivizar” las reproducciones icónicas de la realidad. La idea introducida en el arte gótico, de la unidad plástica de los cuerpos y el espacio de su entorno, desembocará en las primeras tentativas de Duci y Giotto de representar espacios cerrados unificados. A lo largo de diversos intentos de codificación imperfecta se sistematiza lo que iba a desembocar en el momento en que Filippo Brunelleschi construye el primer plano en perspectiva matemáticamente exacto. En términos de la historia de representación este fenómeno ha dado lugar al surgimiento de la anamorfosis³⁰⁵, imágenes que aparecen distorsionadas al ser observadas frontalmente, pero revelan su mensaje al ser miradas desde el punto de vista lateral. Igualmente una historia de la perspectiva debe tener en cuenta las formas alternativas de representación del espacio como es el caso de las culturas orientales y precolombinas, al igual que la influencia y reescritura de la perspectiva lineal en contextos culturales como el

³⁰⁵ Un ejemplo clásico de la anamorfosis lo podemos contemplar en el cuadro de *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven, de gran riqueza simbólica. Dicho cuadro incluye un raro objeto en primer plano que fue algo misterioso durante mucho tiempo. Y que en el siglo XX el historiador de arte, Jurgis Baltrusaitis, demostró que esta forma que ocupa el primer plano de la pintura es una anamorfosis de un cráneo humano.

japonés. El concepto de representación, es el eje en torno al cual giran las claves sobre la significación de las imágenes³⁰⁶.

-Composición

Componer es seleccionar y arreglar con sentido de unidad y belleza y poner en orden los diferentes elementos de un dibujo, para que este exprese una idea de la manera más efectiva. La cubierta del libro, el anuncio y las creaciones del ilustrador deben de tener una buena organización compositiva para que sean atractivas y también estimulantes e inciten al lector a reaccionar. Las primeras líneas de la composición son las más importantes pues si se establece sin relaciones de espacios, sin considerar su expresión, aunque los valores de tono y el color hayan sido resueltos con buena técnica y hábilmente, será inevitablemente un fracaso. La base de toda expresión gráfica son las líneas y formas geométricas: líneas rectas, onduladas, en forma más o menos cerrada y en espiral o radiación: formas en cuadro, triangulo, rectángulo, círculo y sus secciones derivadas o combinaciones. La naturaleza, las artes y todo lo que produce el hombre están basados en estos símbolos elementales. Los espacios deben ser distribuidos en partes interesantes y nunca en partes iguales; cuando la igualdad es excesiva la impresión, como dijimos anteriormente, será monótona.



(Fig. 2.1.42) Ptica Ri

³⁰⁶ Zunzunegui, Santos *Pensar la imagen*, op. cit., 50

Para generar significado a través de la composición el emisor puede utilizar diferentes estructuras que conseguirán que la composición sea más distendida o dinámica. La composición distendida se logra a través de elementos constantes, simétricos, rectos, centrípetos, completos, centrados; mientras la dinámica se consigue mediante la utilización de elementos inconstantes, asimétricos, oblicuos, centrífugos, incompletos, descentrados. Un ejemplo de composición dinámica podemos observarlo en la ilustración de Ptica Ri (Fig. 2.1.42) que con una perspectiva oblicua, elementos inconstantes, asimétricos e incompletos confiere al dibujo un carácter ingenioso y vivaz.



(Fig. 2.1.43) Mary Kline-Misol

La composición triangular es excelente por la solidez de su base para la disposición de una sola figura: en ella no es necesario que los lados sean perfectamente iguales. En el caso de varias figuras se puede hacer uso de dos triángulos que tengan la misma base y sea lo suficientemente amplia para que pueda incluir a los ángulos inferiores de los dos triángulos. Estas composiciones no deberán ser de estructuras muy evidentes, tampoco habrán ser pesadas de valores o de colores por la parte superior ya que, entonces, quedaría anulada la sensación

de estabilidad. Se las puede modificar sin perder su carácter, por formas que no sean estrictamente triangulares, pero que deriven del triángulo, de esta manera se elimina la sensación de estructura rígida. En la composición triangular de Mary Kline-Misol se observa cierta rigidez acentuada aún más por la actitud de los personajes (Fig. 2.1.43). Hasta en la composición más compleja, inquieta y con elementos en lucha, debe existir un sentido de unidad organizada. En los maestros de la pintura se manifiesta un orden conectado por curvas en S, elipsis o triángulos en oposición, que reducen el caos a una fórmula serena y clara, aunque sin revelar nunca que las figuras han sido forzadas dentro de una forma geométrica básica³⁰⁷.

-Anclaje y relevo

Roland Barthes sintetizó las dos funciones del mensaje lingüístico en relación con el icono. En primer lugar la función del anclaje destinada a evitar la polisemia, centra y reduce las posibilidades del texto icónico. En segundo lugar, la función del relevo, cuando texto e imagen se relacionan sobre la base de complementariedad. Ambas funciones pueden coexistir evidentemente aunque lo más interesante es constatar, con el mismo Barthes, cómo en el caso de la foto de prensa, el pie de foto se configura como un mensaje parásito que insufla la imagen de significado secundario. En estos casos, la imagen no ilustra la palabra – como fue el caso, históricamente – sino que la palabra parasita la imagen. La palabra, pues, como efecto de connotación, tanto menos fuerte cuanto más “cercana” se encuentre de la imagen, aunque, en último término es imposible que la palabra “refuerce” la imagen pues en el paso de una u otra estructura siempre se elaboran significados secundarios. Abraham Moles amplía estas ideas al indicar que no hay ilustración posible de un texto por un grafista, aunque puede existir un comentario adecuado de una serie de imágenes por un texto literario. Lo que Moles llama “accidente improbable” es la posibilidad de transmitir idénticas informaciones en ambos lenguajes, escrituras icónicas y alfabéticas, y sólo puede verificarse al reconocer en un mensaje equivalencias tanto en el nivel semántico traducible, explícito, denotativo, como en el nivel estético cargado de valores emocionales y sensoriales, connotativo. En el caso de que ambas estructuras evoquen las mismas connotaciones para la medida de los lectores la traducción se habrá logrado.

³⁰⁷ Eugène, Arnold *Técnicas de la Ilustración*, op. cit., p. 27.

De todas maneras cabe pensar con Garróni³⁰⁸, que lenguaje natural e imagen son dos sistemas de significación que mantiene una relación diferenciada entre dos expresiones, lo que puede redundar en el hecho de que, en el intento de pasar de uno a otro, no solo se genere significados secundarios no previstos en principio, sino que nos encontramos ante la irreductibilidad de determinadas porciones del contenido. Por todo ello podríamos decir que la imagen es más compleja que la palabra, la riqueza de los signos de la comunicación visual es muy superior a la de la comunicación verbal.

A nivel lingüístico la más pequeña unidad de significación es el monema, pues bien si utilizamos el monema “coche”, en él englobamos todos los coches posibles, en cambio el icono coche admite un repertorio variable de automóviles, según sea su volumen, su forma etc. Es decir, que esa complejidad del signo verbal, su mayor riqueza a nivel significante, hace que la lectura de lo visual sea más problemática.

Hay un nivel instintivo, en virtud del cual el ojo humano capta la imagen y, una vez inscrita dentro del segmento preciso de tiempo, la transmite al cerebro. Pero hay dos niveles también de percepción subyacente: el nivel descriptivo, en el que se perciben las líneas, perspectivas y formas de la imagen; y un nivel simbólico, en el que a partir de los elementos constitutivos de la imagen se procede su interpretación.

Dado que la imagen transmite información en forma de estímulos que generan en el receptor determinados significados, se ha desarrollado una teoría de la imagen más reciente, ligada a los fundamentos matemáticos de la teoría de la información, y formulada por Claude Elwood Shannon³⁰⁹. En esta línea se sitúa la

³⁰⁸ Santos Zunzunegui *Pensar la imagen*, op. cit., p. 144.

³⁰⁹ Claude Elwood Shannon (Míchigan, 1916-2001), ingeniero electrónico y matemático estadounidense, es considerado como “el padre de la teoría de la información”. Shannon trabajó en muchas áreas, siendo lo más notable todo lo referente a la teoría de la información, un desarrollo que fue publicado en 1948 bajo el nombre de *Una Teoría Matemática de la Comunicación*. En este trabajo se demostró que todas las fuentes de información, telégrafo eléctrico, teléfono, radio, la gente que habla, las cámaras de televisión, etc., se pueden medir y que los canales de comunicación tienen una unidad de medida similar, determinando la velocidad máxima de transferencia o capacidad de canal.

aportación de Abraham André Moles. En resumen, se trata de una lectura de la comunicación icónica basada en un estudio de los mensajes. Pero el trabajo más complejo de la imagen parte de la Semiología o ciencia de los signos, que toma como base la Lingüística y que permite caracterizar el signo icónico y el signo verbal de la comunicación visual.

2.1.3. Breve referencia a los antecedentes de la retórica visual. Figuras retóricas visuales

La retórica, definida como ciencia de la construcción y pronunciación de discursos con la intencionalidad de influir en los oyentes, es una de las herencias más importantes del mundo clásico. Es un trascendente legado que se ha ido adaptando progresivamente y evolucionando de acuerdo a las distintas necesidades de las diferentes etapas históricas aunque manteniendo vigente todo un sistema retórico.

Hay que tener en cuenta que tanto el hallazgo y organización de las ideas como la elaboración lingüística de los textos, su exposición en público y hasta las técnicas de *memoria* han ido evolucionando junto a una nueva cultura y a unas nuevas formas y técnicas de comunicación. Se mantiene la misma finalidad persuasiva, se busca el mismo ideal de utilidad aunque ello sea ante una cultura que condiciona esas operaciones retóricas, especialmente la de la memoria. Es indudable que en la actualidad estamos ante una cultura fundamentalmente visual que contrasta con la lógica de la comunicación discursivo-argumentativa clásica como expone Tomás Albaladejo. Esta cultura visual, sostenida y alentada por las nuevas técnicas de comunicación y el desarrollo de nuevas tecnologías, se integra en un marco de comunicación dialogístico estableciendo de esta manera un nuevo sistema sintáctico-semántico de comunicación a través de las imágenes. Frente al arte del lenguaje, propio de la retórica, frente al poder razonador de la palabra, base del diálogo, la cultura actual se establece como integradora de estos esquemas en una cultura visual, en una cultura de la imagen, en la que las nuevas tecnologías se presentan como las nuevas técnicas de comunicación para el desarrollo de la convivencia humana; un trasvase, por tanto, desde la fuerza de la palabra hacia la fuerza de la imagen visual³¹⁰.

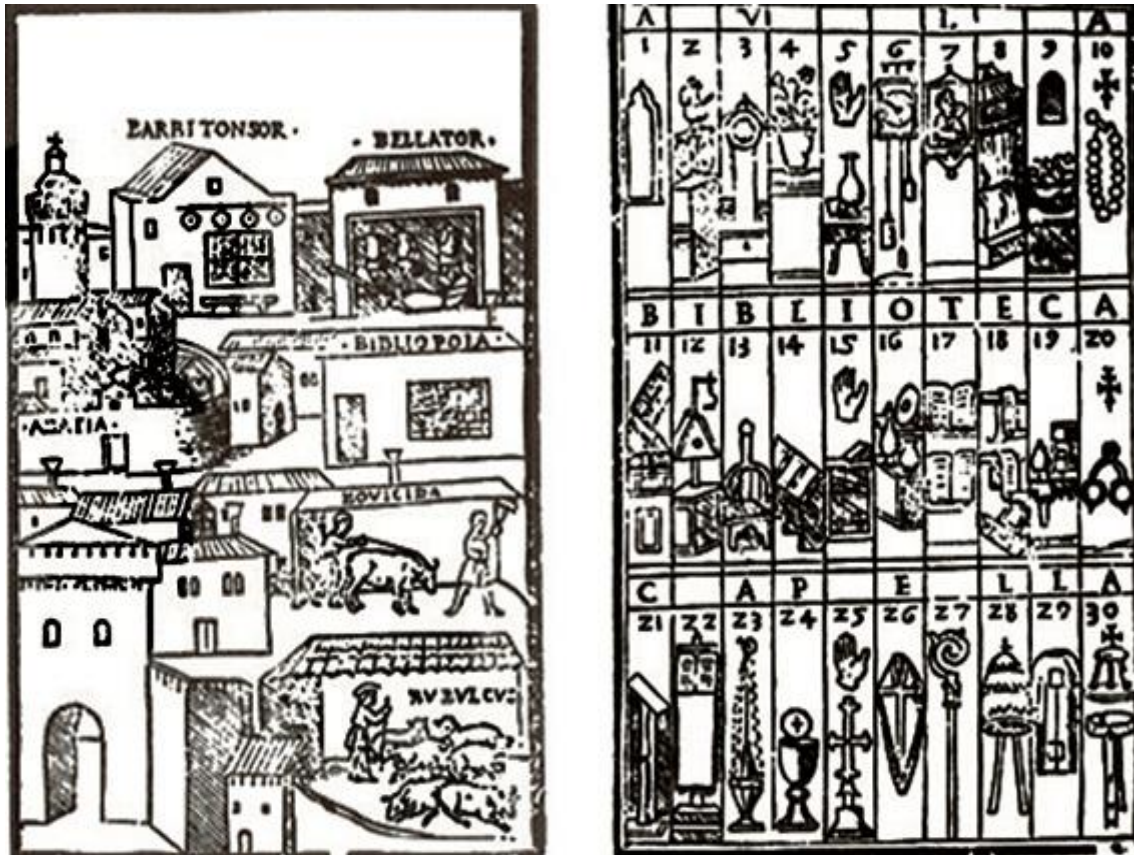
³¹⁰ JuanCarlos Gómez Alonso, *La memoria artificial en la retórica actual: fray Diego Valadés como antecedente*, en: *La palabra florida. La tradición retórica indígena y novohispana*, Helena Beristáin-Gerardo Ramírez (compiladores), México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Bitácora de Retórica nº 19), 2004, pp. 259-271.

Para el objetivo de la retórica que es persuadir y convencer a los oyentes o receptores hay que tener en cuenta que este discurso se debe adaptar al perfil cultural del oyente. Juan Carlos Gómez Alonso apunta como antecedente a la retórica visual al trabajo llevado a cabo por fray Diego Valadés³¹¹ en su obra *La Rhetorica Christiana*, como innovador de la expresión retórica al introducir en esta obra imágenes visuales y al idear sistemas mnemotécnicos para la enseñanza de las Sagradas Escrituras. Fue una formula importante para poder facilitar la comprensión de las mismas a los indígenas. Valadés posiblemente se inspiraría en los alfabetos visuales (Fig. 2.1.44) muy en auge en el Renacimiento. Estos alfabetos visuales forman parte del complejo arte de la memoria, se sabe de su existencia desde la Antigüedad clásica, y hay ejemplos de ellos en manuscritos medievales.



(Fig. 2.1.44). Diego Valadés, Alfabeto visual, *Rethorica Christiana* (1579)

³¹¹ Diego Valadés fue un misionero franciscano nacido en Tlaxcala (México), historiador y lingüista políglota en Nueva España, que desempeñó además los oficios de dibujante y grabador. Su obra más importante es *Rhetorica christiana*, obra de teología escrita en latín y publicada en 1579 en Perusa (Italia). hijo del conquistador homónimo Diego de Valadés, originario de Extremadura, y de una indígena tlaxcalteca. Educado en la Ciudad de México, fue discípulo y secretario de Pedro de Gante, de quien aprendió el arte del grabado y del dibujo.



(Fig. 2.1.45) Johannes Host von Romberch, *Congestorium Artificiose Memorie*, Venecia 1533

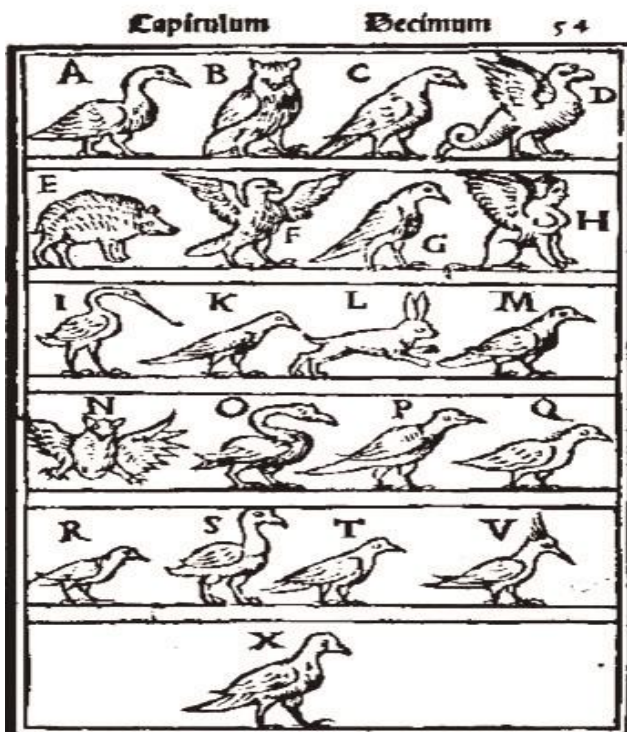
Estos sistemas mnemotécnicos son de elaboración muy sofisticada y tienen su origen en las escuelas de Retórica. Para facilitar la memorización de cualquier contenido teórico, se creaban láminas formadas por una serie de imágenes ubicadas en un determinado lugar, de manera que quedasen impresas en la memoria. La manera más habitual de “ordenar en un lugar” esas imágenes era mediante láminas de tipo arquitectónico, de forma que los contenidos teóricos se ubicaban y ordenaban en cada una de las estancias de un edificio, a modo de esquema visual (Fig. 2.1.45).

Las primeras ilustraciones de tales alfabetos fueron publicadas en la obra de Publicius de 1482. Los alfabetos visuales representan las letras del alfabeto por medio de un objeto. Basándose así en el principio de que las letras del alfabeto pueden ser más fácilmente memorizadas si están representadas por una imagen concreta.



(Fig. 2.1.46). Alfabeto visual de Publicius (Venecia, 1482)

Hubo básicamente dos diferentes maneras de representar las letras del alfabeto en imagen: Imágenes de objetos que tienen forma similar a la letra, como un compás o una escalera para la letra A (Fig. 2.1.46). Imágenes de animales o pájaros cuyos nombres empiezan con la letra pretendida (Fig. 2.1.47).



(Fig. 2.1.47) J. Romberch, *Alfabeto visual*



(Fig. 2.1.48) Romberch, *Gramática*

La combinación de diferentes alfabetos visuales y la ubicación de las imágenes en una imagen combinada, crea estas imágenes mnemotécnicas. Uno de los

ejemplos más claros que nos ha llegado es el que aparece en un tratado de Johannes Host von Romberch. En esta personificación de la Gramática (Fig. 2.1.48), está contenido un discurso sobre la misma a través de imágenes e iniciales de letras. Por ejemplo, el ave que aparece a la derecha es una “pica”, que en el alfabeto de aves de Romberch corresponde a la P, letra que representa en el discurso al término “predicatione”. El ave que aparece con las alas abiertas muestra un símbolo que se corresponde con la letra N, que alude a la palabra “nominis”. La escalera que aparece representa la letra A, según el alfabeto de imágenes, y se corresponde con el término “applicatione”, y así imagen tras imagen³¹².

Es importante la aportación de Diego de Valadés a la llamada *memoria artificial* por los ejemplos que nos muestra sobre las experiencias que han tenido tanto él como otros miembros de su Orden con los indios americanos. Valadés define la *memoria* como una firme percepción del ánimo, de las cosas y de las palabras, y de su colocación, dentro de la definición tradicionalmente aceptada, en clara referencia sensorial al mostrar la espacialidad de las ideas. Y aún más, considera que es el custodio de las restantes partes de la retórica. Por lo tanto, la *memoria* se ocupará no sólo de la retención de las cosas y de las palabras sino de su correcta colocación en el espacio, esto es, en un espacio universal que representará el universo mental de cada persona.

Una de las peculiaridades de la obra de Valadés fue incluir 27 grabados o ilustraciones en la *Rhetorica Christiana*. Estos grabados son de una gran riqueza y aportan mucha información, recogen pequeños detalles y símbolos que encierra la obra, según el mismo Valdés que transcribe:

³¹² Esther Rebollar, *Alfabeto visual*, [en línea].Driven By Design., [Consulta: 106 de Diciembre de 2013]. Disponible en Web: <http://erretres.com/drivenbydesign/alfabetos-visuales/>



(Fig. 2.1.49) Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, 1579

Fueron hechos porque no todos conocen las letras ni se dedican a la lectura, por lo que añadimos algunos grabados tanto para facilitar la

*memoria como para que mejor y más claramente se entiendan los ritos y costumbres de los indios, y una vez vistos, con más avidez se incite el ánimo a la lectura y traigan a la mente lo que significan*³¹³.

La portada de este libro (Fig. 2.1.49), tiene muchos detalles simbólicos. Valadés ha escogido un atrio que recoge las sagradas escrituras. Este atrio quiere simbolizar que la población indígena se reúne para la celebración religiosa. El atrio está presidido por dos mujeres mayores, símbolo de sabiduría, una de ellas representa a la teología, lleva un libro en su mano izquierda y alza la mano derecha hacia el cielo. La otra mujer representa la retórica. Ambas mujeres están apoyadas sobre una repisa en la que se encuentra el escudo de la orden franciscana. Simbolizando que esta orden es el origen de este libro. El atrio que aparece en la portada y una especie de cortinillas que aparecen en la parte inferior rodeando el escudo de la orden de los franciscanos era utilizado por los romanos para representar el interior de las casas. Este elemento ha sido utilizado por Valadés para simbolizar que este libro representa el hogar de todos los indígenas. Es la guía del pueblo indio.

Las Siete Artes Liberales es uno de los más hermosos grabados de Valadés. Sobre un fastuoso fondo se destacan los medallones de los siete artes liberales. El “trívium” y el “cuadrivium” de la Edad Media están representadas por jóvenes romanas que enseñan a un desnudo y robusto angelito sus respectivas ciencias. La Aritmética muestra una regla y una tabla de multiplicar. La Geometría traza una figura en la pizarra. La Dialéctica pesa los juicios, el si y el no, en una balanza. La Astrología enseña el seno desnudo con desenfado y señala las estrellas, apoyándose en una esfera del mundo. La Música toca un pequeño órgano. La Retórica pregunta la lección a su serafín, y la Gramática dispone las letras en la mesa. La gran llave que porta en su diestra indica que el saber leer es la puerta indispensable del conocimiento.

³¹³ Francisco de La Maza, *Fray Diego Valadés, Escritor y Grabador Franciscano Del Siglo XVI*. [Consulta: 106 de Mayo de 2013]. Disponible en Web: <http://analesiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiie/article/viewFile/396/383>



(Fig. 2.1.50). Diego de Valadés, Las Siete Artes Liberales en *Rhetorica Christiana*



(Fig. 2.1.51) La cadena de los seres, *Rhetorica Christiana*

En otra de sus ilustraciones representa la creación (Fig. 2.1.51). Al principio aparece Dios entronizado como creador del Mundo. En su mano izquierda porta la esfera del Mundo y en la derecha la cadena de la creación. Está rodeado por una aureola de ángeles. Posteriormente aparecen las figuras de Adán y Eva y alrededor de ellos aparecen distintas personas que representan las naciones. Después

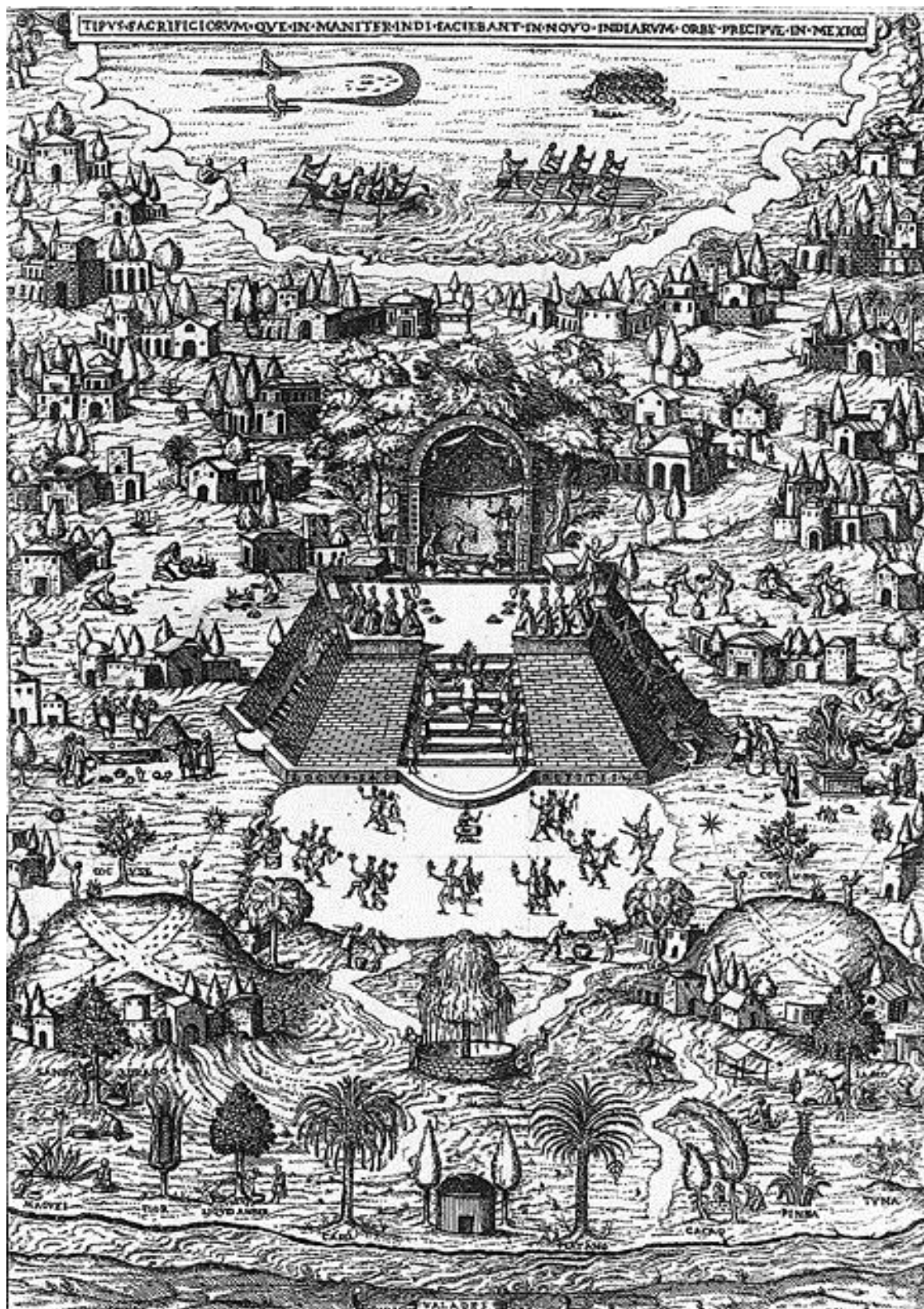
aparece la creación de los animales y de la naturaleza y finalmente está el infierno que soporta el Mundo y que *La Creación* es una de las ilustraciones más interesantes. En la parte superior la Trinidad, parecida a la del célebre cuadro de Durero. Ángeles turiferarios rodean la majestad de Dios, que lleva en su diestra una cadena, la cual une toda la creación que se desarrolla a sus pies. Primero los ángeles como primeras criaturas salidas de la mano de Dios; luego los hombres con Adán en medio, dormido, y saliendo de su costado Eva, tal como había pintado esta escena Miguel Angel en el techo de la Capilla Sixtina. A sus lados las naciones, desde un fraile franciscano con sus indispensables indios americanos, hasta los turcos, chinos y tibetanos; en seguida la creación de los animales y vegetales entre los que son representados especies genuinas de América. Ruedas simbólicas terminan la creación. En el margen los ángeles caídos se precipitan hasta la parte inferior de la ilustración donde es representado el infierno presidido por el dios de las Tinieblas, representado con la misma postura que el Dios Creador.

En la cuarta parte de esta obra, Valadés describe, principalmente, los usos y costumbres de los indios de Nueva España, y en ella incluye una ilustración que muestra toda una visión de la vida prehispánica de México (Fig. 2.1.52). En el centro el Teocali³¹⁴ en forma piramidal, con una capilla que jamás hubo en México. Según Francisco de La Maza, fray Diego comete esa falsificación de la realidad americana conscientemente para que no produjera extrañeza, y pudiera ser asimilado más fácilmente por la conciencia europea, lo que había al otro lado del Atlántico³¹⁵. Su capilla, por eso, es de arquitectura renacentista con decoración de casetones en la bóveda y grutescos italianos en las jambas y dovelas. Por ello también la figura del dios Huitzilopochtli³¹⁶, aparece como un dios romano. Las casas

³¹⁴ El Teocalli es una palabra náhuatl que significa: "Calli" Casa o Recinto" y "Teotl", energía" y consiste en una pirámide mesoamericana coronada por un templo. Dicha pirámide está formada por terrazas donde se celebraban rituales religiosos del México precolombino.

³¹⁵ Desde una perspectiva más actual podría ser interpretado no como una falsificación que realizara Valadés si no que se tratara de un proyecto urbanístico del territorio.

³¹⁶ Huitzilopochtli como dios sol, renacía cada mañana del vientre de Coatlicue. También se creía que requería sangre y corazones humanos para alimentarse. Las víctimas de los sacrificios que se le ofrecían incluían prisioneros de guerra y guerreros que hubieran muerto en batalla; después de su muerte y sacrificio, esos guerreros formaban parte del brillo del Sol hasta que, después de cuatro años, se encarnaban permanentemente en cuerpos de colibríes. Huitzilopochtli era el dios más poderoso, más temido y odiado por los enemigos de los aztecas.



(Fig. 2.1.52) Ciudad de México

En la ilustración de Valadés podemos apreciar como en esa capilla de estilo renacentista se está ofreciendo un sacrificio humano a dicho dios.

son también a la europea, pero no así los movimientos y acciones de los indios, como en la parte superior, en que varias escenas de pesca, de una gran veracidad, dan la nota fidedigna del mundo americano, y a los lados la vida diaria de moler el maíz en el metate, un entierro, la succión del pulque, la sangría del árbol del dragón y los sacerdotes astrólogos en las colinas examinando los astros. La flora de la parte inferior es toda americana.

Una vez referenciadas lo que podríamos considera una de las primeras manifestaciones de la retórica en el lenguaje visual de fray Diego Valdés pasaremos a analizar sucintamente las diferentes figuras retóricas o tropos que se pueden dar en las imágenes. La retórica visual es un modo de análisis que nos puede permitir, la lectura de imágenes.

La corriente estructuralista sería la primera en manifestar un nuevo interés por la retórica. Roland Barthes propuso un análisis de la imagen con la ayuda de conceptos retóricos, y a partir de sucesivas observaciones encontró que la mayor parte de las ideas creativas artísticas y comunicativas pueden interpretarse como la trasposición de las figuras retóricas clásicas. La Nueva Retórica se apoya en otras ciencias como la psicología, las ciencias de la comunicación, la sociología, la politología y la lingüística. La nueva retórica francesa, entre cuyos teóricos se encuentra Barthes, se centra en el análisis crítico de la obra. Los intentos más recientes encaminados a una reconsideración científica proceden de especialistas alemanes, que se basan en las reflexiones de Adorno, Habermas, Bense, Gadamer y Horkheimer, que se centran en intentar articular los condicionamientos de una comunicación intersubjetiva. Esta nueva retórica se dirige a la enseñanza de un nuevo creador u orador y al análisis del lenguaje intersubjetivo.

Maria Acaso³¹⁷, realiza una clasificación sintetizada de los tropos o figuras retóricas básicas que más se utilizan en el lenguaje visual. Las divide en cuatro grupos dependiendo de la función que desempeñan en la imagen: **sustitución, comparación, adjunción, supresión.**

³¹⁷ Maria Acaso *El Lenguaje visual*, op. cit., pp. 99 a 102.

No obstante seguiremos también la exposición que realiza Marián Lopez Fernadez. Cao ³¹⁸ que distingue entre las siguientes figuras retoricas:

A. FIGURAS DE ADJUNCIÓN

1. Repetición

La **repetición** como fenómeno de la experiencia cognitiva es común a toda la historia, pero es sobre todo es en el siglo XX cuando se transforma en un paradigma con ciertas peculiaridades, sobre todo como consecuencia de la aparición de los medios de reproducción masiva, que han multiplicado las imágenes y los textos. Walter Benjamín intuyó la gran transcendencia que ello conllevaría y lo refleja en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, en la que señalaba como en base a esos cambios se repetirían imágenes que hasta entonces se caracterizaban por ser únicas con lo cual la reproductibilidad eliminaba el aura de los objetos únicos. Por el contrario Warhol resalta esa pervivencia del aura, pero no de la unicidad, la distancia y la inaccesibilidad, si no el aura de la repetición, la banalidad y lo efímero. Algo que con las nuevas tecnologías se ha agudiza aún más. Denominamos **repetición** a la correspondencia de bloques pictóricos parcial o total, que implica un grado de invariantes y variables manifiesto en uno o más niveles de la expresión pictórica. Respecto al número de elementos que participan de la **repetición** se puede plantear diferentes situaciones:

Repeticiones binarias, también llamada emparejamiento generalmente constituyen la base expresiva para figuras de contenido; símil, antítesis, ironía.

Repeticiones continuada, consisten en la utilización de cualquiera de los mecanismos de representación- variación que a su vez presenta dos tipos:

Repetición continuada limitada: cuando siendo más de dos los elementos que interviene puede ser delimitado.

³¹⁸ Marián López Fernadez Cao, La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid 1998, pp. 48-60.

Repetición continuada ilimitada: cuando el número de elementos repetidos es tan grande o posee tales características que no puede ser precisado. Así ocurre desde la pincelada impresionista hasta el dripping de Jackson Pollock³¹⁹.

La retórica clásica conoce un gran número de figuras de repetición, que se distinguen por la naturaleza del elemento repetido (sonido, palabra, grupo de palabras, imagen) o por la posición de este elemento en la cadena hablada (inicio, medio o fin de la frase, secuencia, lugar). La repetición en la imagen puede aparecer como:

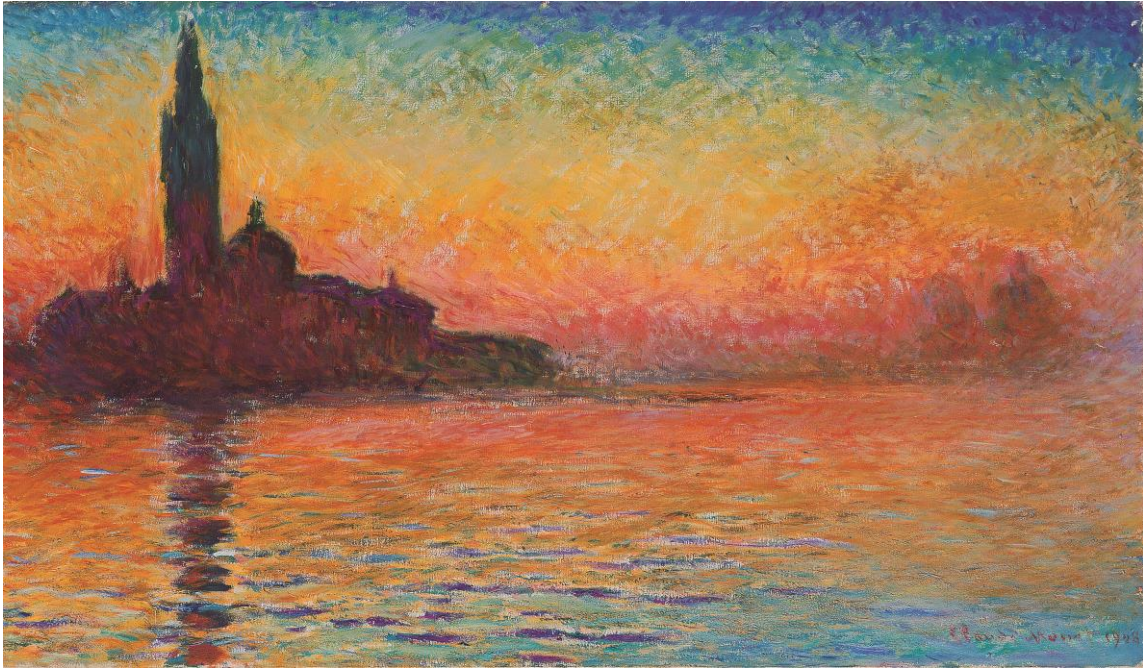
-Aliteración:

Repetición del mismo sonido, imagen y ritmo. Relaciona entre sí las imágenes, los elementos conceptuales y visuales con identidad similar. La aliteración podemos visualizarla en las obras de Munch (*El grito*, *La Asesina*), Van Gogh (*La noche estrellada*) (Fig. 2.1.53), Monet (*San Giorgio Maggiore en la oscuridad*) (Fig. 2.1.54), donde el ritmo, la utilización del color, la pincelada, el tratamiento de la luz, etc., confluyen en un sentido similar.

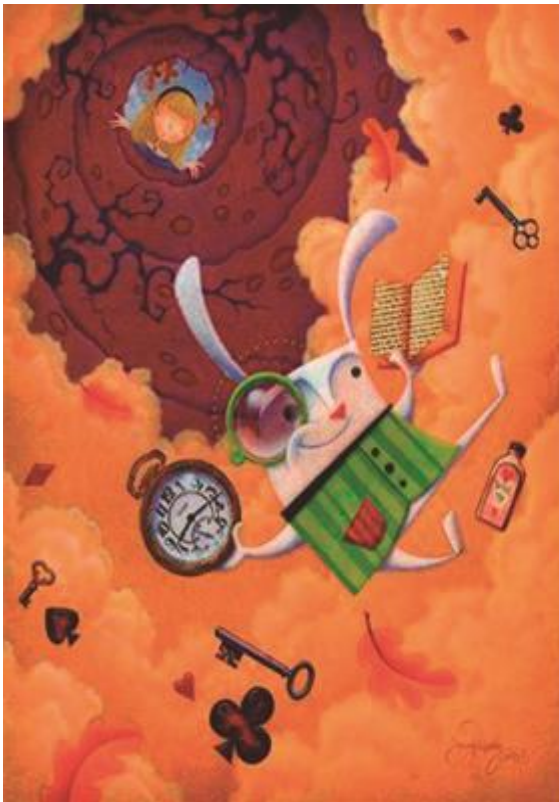


(Fig. 2.1.53) Van Gogh, *La noche estrellada* (aliteración)

³¹⁹ Alberto Carrere y Jose Saborit, *Retórica de la pintura* op. cit. pp. 239-245.



(Fig. 2.1.54) Claude Monet, *San Giorgio Maggiore en la oscuridad* (aliteración)



(Fig. 2.1.55) Jimmy Pickering (aliteración)



(Fig. 2.1.56) Alexandra Fusi, (aliteración)

De la misma forma, la aliteración podemos observarla en las ilustraciones de Jimmy Pickering (Fig. 2.1.55), donde varios objetos se repiten con cierto ritmo y escalas en un fondo laberintico en el que se alternan elementos pictóricos

reiterados. Igual ocurre en la ilustración de Alesandra Fusi (Fig. 2.1.56) donde la baraja de cartas alterna los símbolos rojos con los negros, manteniendo a veces reiteración de estructuras consecutivas o ligeramente separadas, como es el caso de los erizos que alternan sus posiciones.

-Anáfora:

Tiene lugar cuando se repite algún elemento de la imagen de una forma intermitente. Es el caso de la ilustración de Eve Marks que triplica la figura de Alicia para expresar su salida del sueño, perteneciente al último capítulo de *Alicia en el País de las Maravillas* (Fig. 2.1.57). Esta repetición intermitente de una imagen dentro de la ilustración también podemos percibirla en la obra de Yuko Furusho (Fig. 2.1.58): árboles de distintas tipología se repiten por series al fondo de la ilustración, ello le da mayor sonoridad y ritmo a la ilustración consiguiendo una tortuosa y ondulada armonía que reproduce y redonda en el estado de ánimo que se refleja en los rostros de Alicia y la reina de corazones.



(Fig. 2.1.57) Eve Marks, (anáfora)



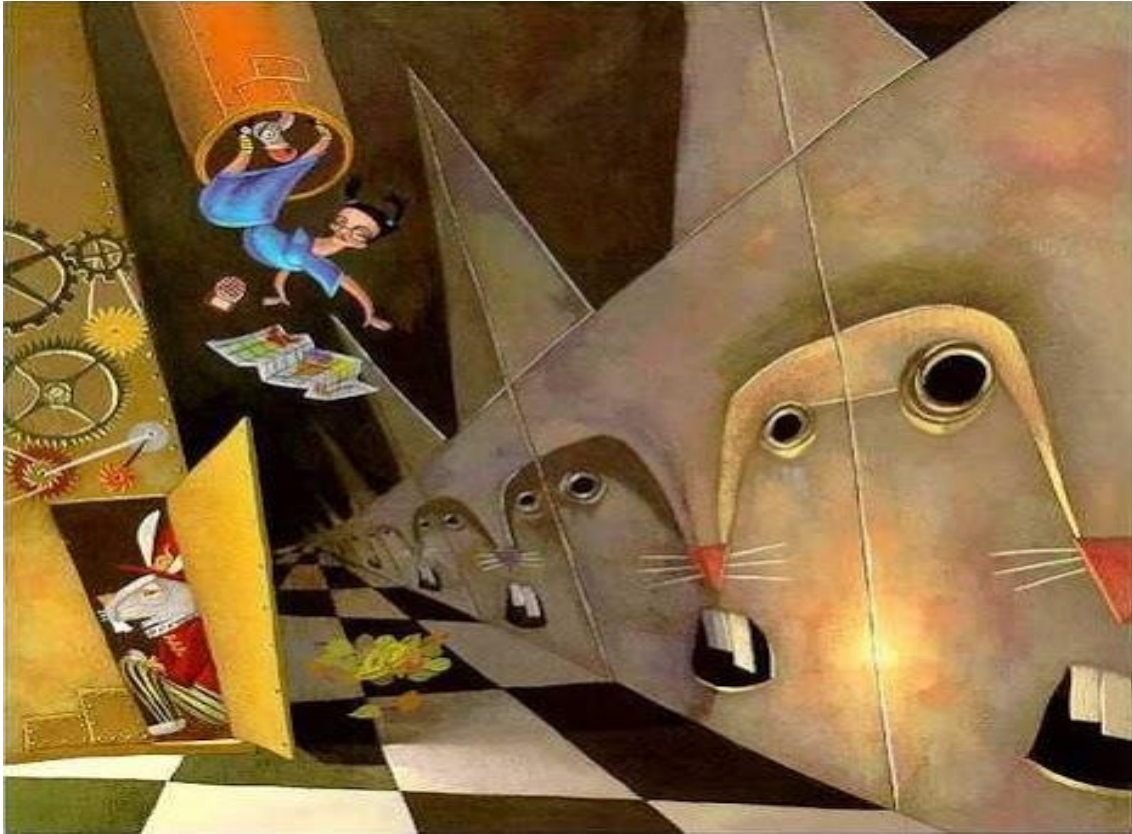
(Fig. 2.1.58) Yuko Furusho (anáfora)

-Epanadiplosis:

En la **epanadiplosis** la primera parte comienza con el elemento con el que la segunda termina. Podría incluirse en obras de arte como la de Mary Jo Lafontaine (Fig. 2.1.59), donde en un entorno icónico abstracto similar en forma y color, aparece una imagen fotográfica. La podemos apreciar también en la pared que figura en la ilustración de Jong Romano (Fig. 2.1.60), donde la figura del conejo blanco conceptualizada se alterna comenzando con la misma imagen que concluye.



(Fig. 2.1.59) Mary Jo Lafontaine, *Alicia en el País de las Maravillas* (Epanadiplosis)



(Fig. 2.1.60) Jong Romano (Epanadiplosis)

-Reduplicación:

Consiste en la repetición de una expresión o elemento. Es una reiteración por contigüidad o contacto. Entre los artistas que han empleado este recurso se encuentra Andy Warhol, Rosemary Trockel, Armand Pierre Fernández.



(Fig. 2.1.61) Rosemarie Trockel (Reduplicación)

Las pinturas tejidas que Rosemarie Trockel (Fig. 2.1.61) representa en patrones geométricos, cuestiona las conexiones sociales, los valores establecidos y la relación del ser humano con su entorno.



(Fig. 2.1.62) Lisbeth Zwerger (Reduplicación)



(Fig. 2.1.63) Anne Julie

Lisbeth Zwerger, emplea la reduplicación en los naipes de la baraja francesa del capítulo VIII de *Alicia en el País de las Maravillas*, reduplicación que queda patente en los signos que aparecen en los reversos de las cartas (Fig. 2.1.62). Igualmente Anne Julie (Fig. 2.1.63) utiliza esta figura retórica en el vestido de Alicia repitiendo la carta del as de corazones. La podemos también observar en la ilustración vista anteriormente (Fig. 2.1.58) de Yuko Furusho, concretamente en las texturas de las prendas de vestir de sus personajes.

2. Similitud

El **símil** relaciona dos objetos, o un objeto y una idea, que se parecen entre sí. La propiedad común a los elementos presentes, se apoya no sólo en significados que pueden ser compartidos debido a una cultura común, sino también en indicaciones pictóricas locales, como semejanzas plásticas (textura, forma, color) e icónicas. La

retórica clásica conoce dos tipos de figuras de similitud: las que descansan sobre una similitud de forma y las que descansan sobre una similitud de contenido.

Dentro de la similitud de forma encontramos:

-Paralelismo o Isocolon

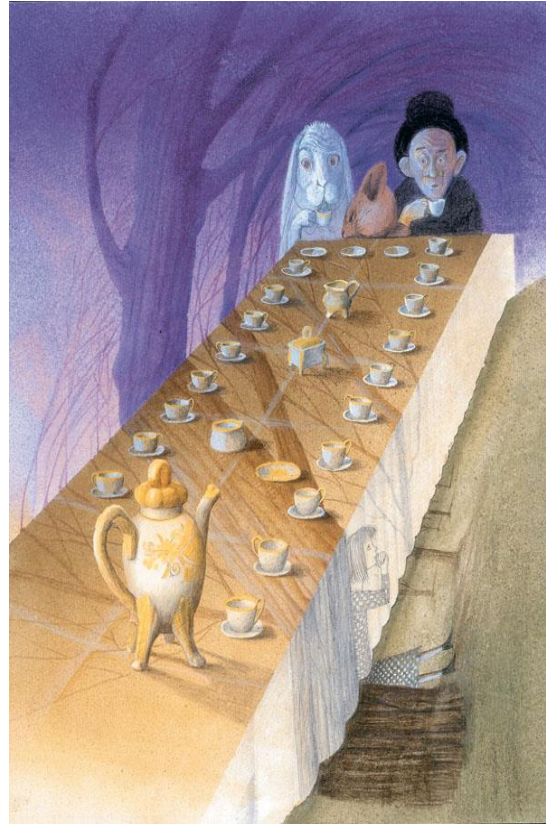
Es una figura de compositio que se establece por la correspondencia de ritmos y estructuras de la expresión relacionada con el ornatus plástico, por tanto se fundamenta en la construcción de secuencias que, por forma o contenido, establecen relaciones de similitud. En cuanto a la simetría no es necesario que sea estricta, basta con que señale su estructura implícita. El ejemplo paradigmático de paralelismo es el díptico clásico de *Adán y Eva* de Durero o el cuadro de *El Matrimonio Arnolfini*, de Jan van Eyck (Fig. 2.1.64), pintura esta última que encierra, gran cantidad de elementos simbólicos, algunos de ellos de gran dificultad interpretativa³²⁰. También alberga varios **paralelismo**, uno de ellos estaría formado por la imagen que el espejo de forma circular devuelve: la pareja vista por detrás pero también refleja a dos personas, las cuales podrían asistir como testigos a una ceremonia. Otro sería los dos pares de zuecos de ella, junto a la cama y los de él, en primer plano, a la izquierda. Este paralelismo se puede interpretar como la relación que tienen los esposos con respecto al hogar y el hecho de que los supongamos descalzos alude a una idea de fertilidad, muy común en la época en la que el cuadro fue pintado.

Hay muchos artistas vanguardista que hacen uso del paralelismo, en el arte contemporáneo podemos destacar a Beuy, Warhol, Georgg Baselitz, Picasso etc. .

³²⁰ Algunos especialistas debaten si la obra contiene realmente la escena de la celebración de un matrimonio, o una ceremonia de exorcismo de una pareja que trata de alejar de sí el mal de no haber tenido descendencia.



(Fig. 2.1.64) Jan van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*

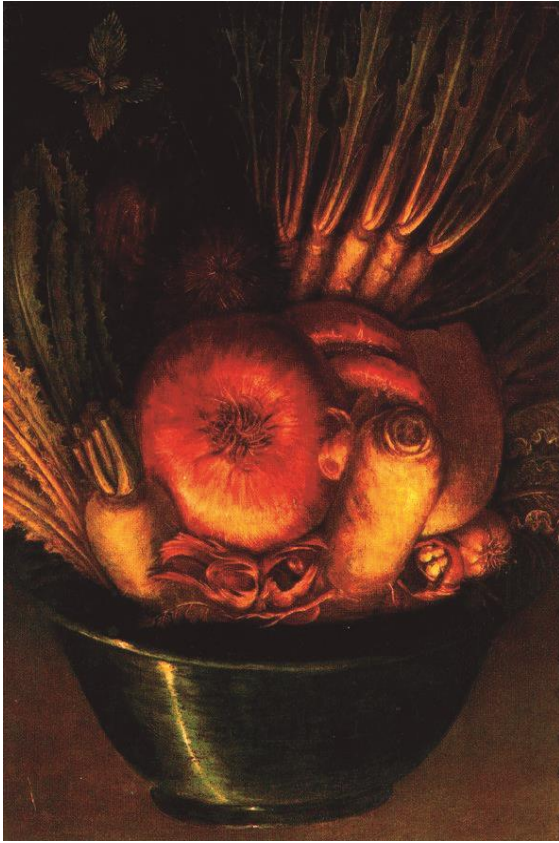


(Fig. 2.1.65) Julia Vukowa (paralelismo)

La ilustradora Julia Vukowa (Fig. 2.1.65) recrea esta figura retórica de paralelismo en la representación del gesto del Sombrerero y la liebre, subrayando el impacto que les ocasiona la llegada de Alicia, cuya sombra se proyecta en vertical sobre la mesa, paralelismo que igualmente se puede observar en los platos y tazas de té.

-Paronomasia:

Consiste en una leve modificación de la palabra repetida. Es el juego de palabras o el juego de imágenes. Dentro de ella podía situarse el **calambur**. En lingüística se produce cuando las sílabas de una o más palabras agrupadas de otra manera dan un significado diferente y hasta contradictorio. En el lenguaje visual el **calambur** tiene lugar cuando varias imágenes colocadas en un contexto crean la ilusión de una nueva. Anish Kapoor, Arschwager, Magritte, Salvador Dalí, y Arcimboldo, suelen utilizar este recurso.

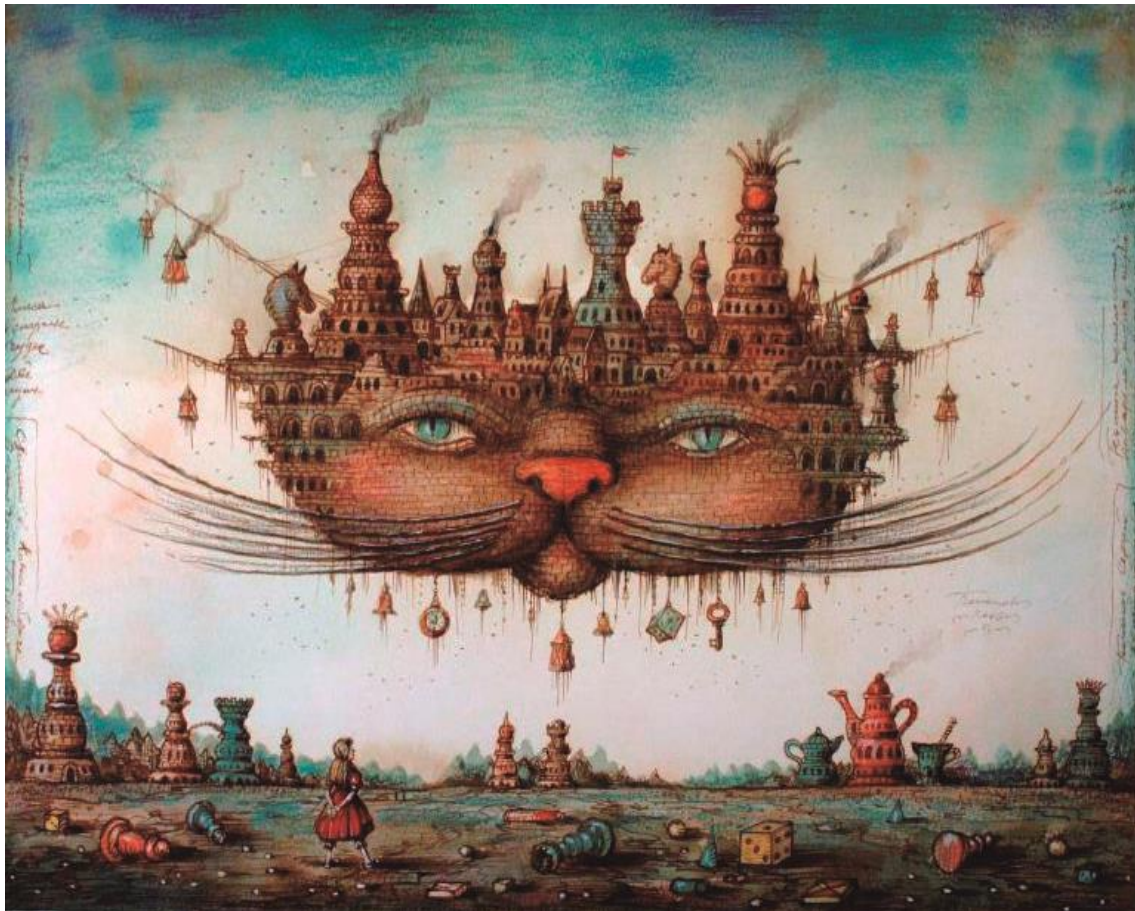


(Fig. 2.1.66 Arcimboldo, *El hortelano* (calambur) (Fig. 2.1.67) Josse de Momper, *El invierno*

En la obra de Guiuseppe Arcimboldo (Fig. 2.1.66) se muestra una fuente verde oscura repleta de diferentes hortalizas. Al girarlo 180 grados, la fuente con las verduras se convierte en una cabeza, grosera y mofletuda, similar a las propias verduras.

Posteriormente el paisajista Josse de Momper continúa la misma técnica de Arcimboldo y utiliza como figura retórica el **calambur** para construir la alegoría de las cuatro estaciones del año se trata de paisajes de fantasía que conforman una figura; la obra *El invierno* es una montaña rocosa que nos proyecta la imagen de un hombre cuya barba está formada por cuevas oscuras (Fig. 2.1.67).

Sergey Tyukanov (Fig. 2.1.68) representa el gato Cheshire que aparece en el capítulo VIII de Alicia en el País de las Maravillas, pero también podemos percibir dentro de él piezas de ajedrez confundidos con elementos arquitectónicos, algunos configuran los personajes del capítulo aludido concretamente el rey y la reina que conforman las orejas de dicho gato singular.



(Fig. 2.1.68) Sergey Tyukanov, (calambur)

Dentro de la similitud por contenido, hallamos:

-Sinonimia:

Es la acumulación reiterada de sinónimos cuyo objetivo es aumentar la precisión descriptiva. Consiste en poner un elemento de forma distinta pero con un mismo significado. Los artistas que entre otros utilizan esta figura son: Rauschenberg. E. Crónica, Kmger, Kosuth.

Rauschenberg, fusiona diferentes técnicas y estilo, con ello, paradójicamente, destaca una relación de identidad o semejanza en los elementos de su obra logrando que el significado de ésta sea más descriptivo.



(Fig. 2.1.69) Rauschenberg, *Retroactive I*



(Fig. 2.1.70) Rauschenberg, *Estate* (Sinonimia)

En su obra *Retroactive I*³²¹ (1963) (Fig. 2.1.69) mediante réplicas de imágenes sinónimas y reiteradas nos muestran una cultura saturada por los medios, que lucha por comprender la era de la televisión, multitud de imágenes que a veces pasan desapercibidas sin poder detenerse en su comprensión. Su pintura se asemeja al mundo real porque en ella redunda el mundo real, esa aparente disparidad de la composición recrea una mayor expresión del tema.

³²¹ Rauschenberg utilizó imágenes de acontecimientos contemporáneos tomadas de revistas y diarios para su collage de *Retroactive I* (1963). La enorme fotografía de prensa de John F. Kennedy hablando en una conferencia televisada fue la fuente para esta serigrafía sobre lienzo. Superpuso a la imagen de Kennedy con réplicas de la misma foto a otra serigrafía fotográfica de un astronauta en paracaídas utilizó estos elementos para reflejar la experiencia de los mass-media. Los cuadros de Rauschenberg capturan este "ruido" visual en un marco de imágenes cuyos relatos sugieren una especie de alegoría irónica sobre los medios de comunicación de masas. Pero Rauschenberg estaba interesado en cambiar nuestra percepción e interpretación de las imágenes pues pensaba que las pinturas antiguas no eran leídas de la forma para la que habían sido destinadas. En *Retroactive I*, Rauschenberg juega por tanto con la manera en que se han leído las pinturas desde principios del Renacimiento. La composición recuerda iconos religiosos tempranos. Una imagen del venerado presidente Kennedy, el hombre más poderoso del mundo, que fue asesinado en el año anterior, mantiene la posición central como fuerza que emite una advertencia. Él señala a la imagen de color rojo a su derecha que parece engañosamente el cuadro de Masaccio *Expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén*. Con la asociación simbólica del color rojo y la nube en forma de hongo se cierne sobre la cabeza del presidente, esto fácilmente podría interpretarse como una referencia de la guerra fría a la crisis de los misiles de Cuba, irónicamente usando una alegórica creación para representar el escenario del juicio final. Sin embargo, Rauschenberg no es tan simple. Si se mira más de cerca se descubre que la imagen roja no es una sección del fresco de Masaccio, sino un detalle de una fotografía con flash estroboscópico para la revista "Life" una verdadera reconstrucción de un cuadro de Marcel Duchamp *Desnudo bajando una escalera* (1912). *Retroactive I* es un título muy apropiado para el trabajo, ya que se refiere a un canon de imágenes, eventos e ideas a través del tiempo.

En *State* (Fig. 2.1.70), la combinación de figuración y abstracción, resalta la semejanza de distintos edificios y calles de New York para comunicar la sensación de que América, aunque caótica, puede mantener el equilibrio, la igualdad y la convivencia.



(Fig. 2.1.71) Katalin Szegedi, (Sinonimia)

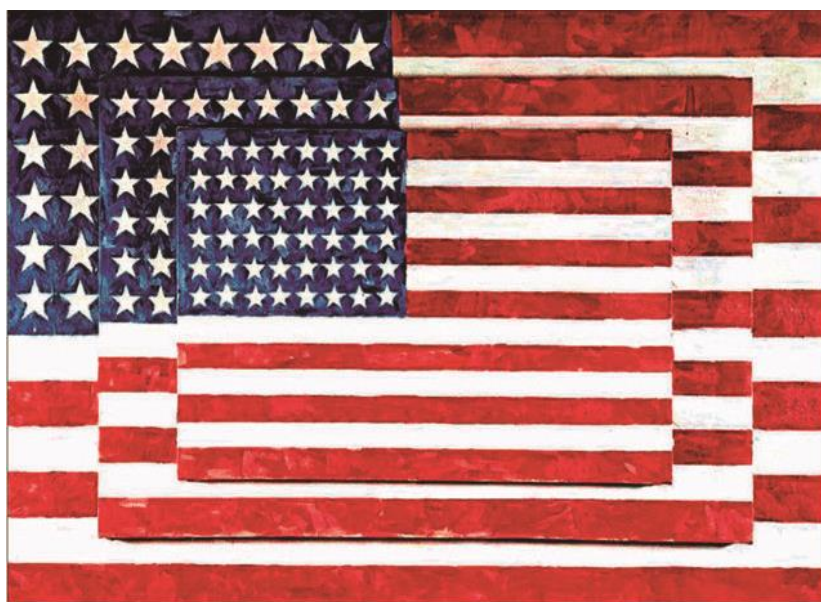
En las dos ilustraciones de Katalin Szegedi (Fig. 2.1.71), la figura de Alicia esta duplicada desde diferentes perspectivas y a distintas escalas, creando esa relación de identidad o semejanza; al redundar en estas similitudes aumenta la empatía del posible lector. La delicadeza de las imágenes de la ilustradora, lejos de recargar el sentido a consecuencia de la redundancia que puede originar en ocasiones esta figura retórica, le otorga una nueva dimensión más abierta e interpretativas. Estamos por tanto ante una **sinonimia visual** correctamente conseguida por la autora.

-Gradación:

Se le considera como una forma de paralelismo donde se tiene en cuenta la escala. La retórica clásica reconoce, que la comparación no siempre se establece en casos de igualdad. Con la superioridad o inferioridad, reaparecen parentescos respecto de lítote o hipérbole, pues uno de los términos de la comparación puede

verse hiperbolizado. En la repetición, la intensidad de los elementos que la constituye va en aumento o en disminución.

Los ejemplos de obras pictóricas en las que aparece la gradación: Las *tres edades*, de Durero, Jasper Johns *Tres banderas*, *Diana*, *Números*.

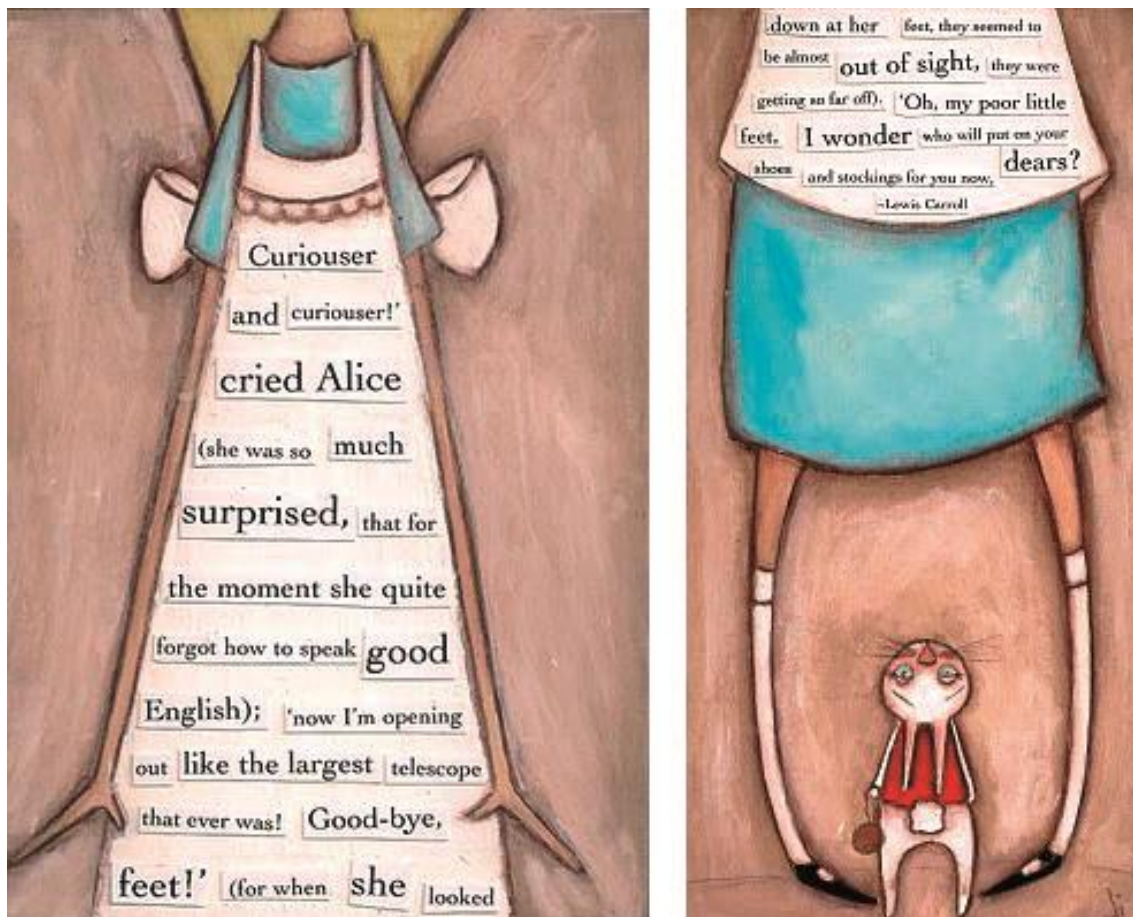


(Fig. 2.1.72) Jasper Johns, *Tres Banderas*, (gradación)

En *Tres banderas* de Jasper Johns (Fig. 2.1.72), el artista superpuso banderas de diferentes tamaños, reforzando así la imagen y generando un interesante efecto óptico. La bandera de Estados Unidos es algo que está ya en la mente del espectador pero con la gradación se le invita a una inspección minuciosa. La técnica que utiliza se denomina “pintura al encausto”³²², con ella le proporcionaba al cuadro una superficie gruesa con apariencia de relieve, de este modo el propio cuadro se convertía en un objeto y no sólo en la reproducción de objetos reconocibles. Esta idea de arte-como-objeto se convirtió en una importante

³²² La encáustica, que deriva del griego *ἐγκάστω* (grabar a fuego), es una técnica de pintura que se caracteriza por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos. La mezcla tiene efectos muy cubrientes y es densa y cremosa. La pintura se aplica con un pincel o con una espátula caliente. El acabado es un pulido que se hace con trapos de lino sobre una capa de cera caliente previamente extendida (que en este caso ya no actúa como aglutinante sino como protección). Es una técnica conocida y utilizada desde la Antigüedad. Los romanos la usaban sobre todo en tablas. Plinio el Viejo, enciclopedista romano del siglo I, describe el uso de la encáustica sobre marfil, técnica a la que ya entonces se consideraba antigua. Da cuenta de que el inicio de la técnica derivaría de la pintura de los barcos con cera para impermeabilizarlos, a los que se agregó color en épocas de guerra. La cera conseguía impermeabilizar la madera consiguiendo con esto que fuese resistente a la sal y a los rigores del tiempo.

influencia en obras posteriores. En un proceso basado en la repetición, el artista muestra la importancia del desarrollo continuo de registros temáticos. Jasper Johns conseguía que un objeto cotidiano como una bandera, mediante la figura retórica de la gradación y aplicando una técnica pictórica, fuera elevado a la categoría de arte.



(Fig. 2.1.73) Diana Duda Daze (Gradación)

Diana Duda Daze escoge palabras al azar del texto de Alicia y las somete a un proceso de gradación ascendente e irregular, colocándolas en el delantal de ésta. Comienza por una palabra y las va aumentando en orden creciente hasta llegar a siete palabras, construye de esta forma un curioso simulacro de escritura automática inmersa en la imagen (Fig. 2.1.73).

3. Acumulación

Alberto Carrere y José Saborit entienden por acumulación la adición de elementos o bloques expresivos distintos (en los que no hay repetición) que resulta evidenciada a través de procesos de coordinación y subordinación.

La composición a través de las relaciones de orden espacial, lineales o simétricas inclusivas, modulares, etc..., puede vincular los elementos acumulados, coordinados o subordinados. Ello supone una intervención de repetición o paralelismo, de modo que podemos encontrar una acumulación acompañada de repetición en diferentes niveles expresivos como la obra *Five bottle* (Fig. 2.1.74) de Tony Cragg, en la que la repetición cromática y el orden icónico consiguen una interpenetración constructiva por acumulación de objetos.



(Fig. 2.1.74) Tony Cragg, *Five bottle* (detalle)



(Fig. 2.1.75) Christina Tsevis (acumulación)

En la obra escultórica de Tony Cragg, los objetos heterogéneos que se suman a la escultura, pierden su significado inicial para integrarse en el proceso escultórico e incluso utilizan sus cualidades plásticas y cromáticas para obtener resultados pictóricos.

Cristina Tsevis, (Fig. 2.1.75) también acumula diferentes manillares de puerta en su ilustración y las enmarca en un ojo de cerradura, así le forja al lector la ficción de que mira a través de la misma y allí ve a una Alicia contrariada e indecisa ante la encrucijada que se le plantea. Esta acumulación da mayor fuerza al instante

del sueño que vive Alicia y enfoca con mayor claridad la idea sustancial del problema.

En la acumulación se distingue entre:

-Acumulación icónica:

La acumulación icónica tiene cierto parentesco con las series (proceso de adición continuada) o la aliteración.

Constituye la base del género bodegón, en cuanto a la acumulación de objetos cotidianos pues entre los elementos representados existe un vínculo de una serie acumulativa que se encuentran lógicamente relacionados entre sí semánticamente. En los bodegones de frutas, pescaderías cazas, artilugios profesionales como los de Jean Siméon Chardin, Evaristo Bascheni, Vincenzo Campi, entre otros, podemos detectar el nexa acumulativo que nos constata la existencia de una enumeración-distribución de los elementos que lo componen.

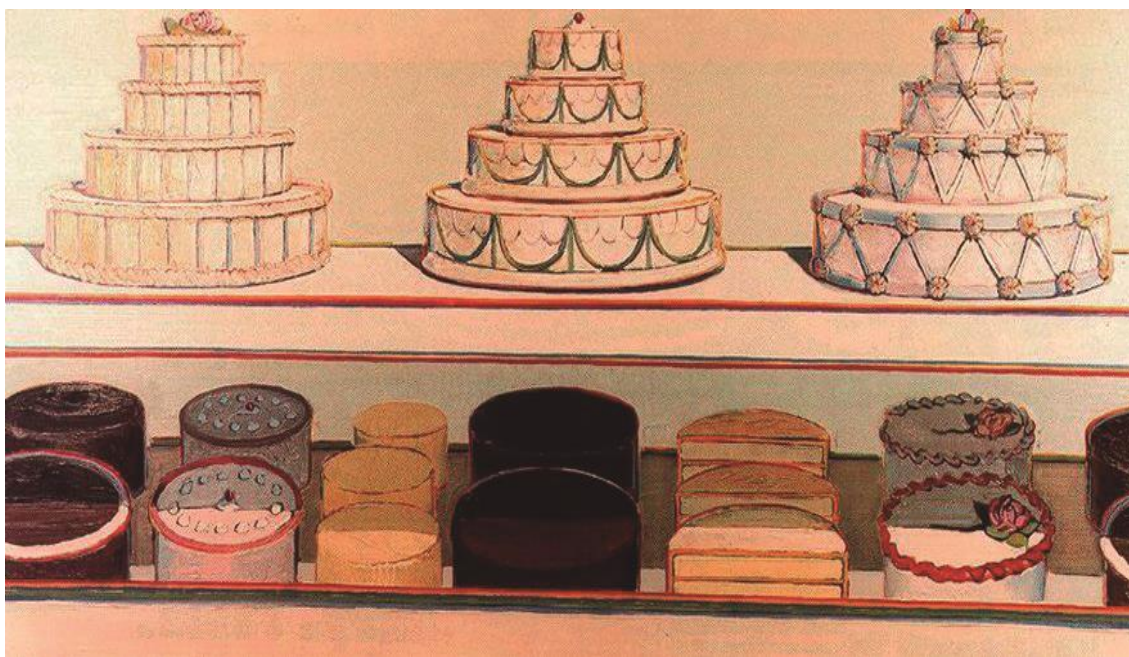


(Fig. 2.1.76) Evaristo Bascheni (acumulación icónica)

En el bodegón de Evaristo Baschini (Fig. 2.1.76) observamos esa acumulación pero con los más pequeños detalles compositivos: las huellas del polvo , la sedosidad de las cintas, los blancos matices de las partituras, a ello hay que añadir

el contraste entre la luminosidad cargada de resonancia acústica de algunos instrumentos y el silencio de otros no utilizados desde hace tiempo, que confiere a la obra una sutil ambigüedad en tensión entre la evocación de un momento sonoro que ha tenido lugar y la representación simbólica de un silencio privado.

Obras de arte contemporáneo, como pinturas de Wayne Thiebaud (*Mostrador de tarta*) (Fig. 2.1.77) y Jim Dine (*Cinco pies de herramientas de colores*) que presenta acumulaciones icónicas propias del bodegón pero no respetan las técnicas de formalización del género, pueden ser entendidas como alusión o desvío de normas del sociolecto y en el caso más extremo, parodia. Pues los elementos acumulados están solos (en el ejemplo de Dine solo hay herramientas colgadas una tras otra en la parte superior del cuadro) que recuerda más las listas y relaciones enumerativas³²³.



(Fig. 2.1.77) Wayne Thiebaud, *Mostrador de tartas* (relaciones enumerativas)

³²³ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op. cit., p.251



(Fig. 2.1.78) Lucie Laroche (acumulación icónica)

En la ilustración de Lucie Laroche (Fig. 2.1.78) observamos igualmente una auténtica acumulación icónica, pues los elementos de la imagen están relacionados semánticamente por pertenecer todos a Alicia en el País de las Maravillas.

-Acumulación icónica caótica:

Es aquella que los elementos sumados no manifiesta ninguna relación en las formas del sentido. Ausencia de relación semántica convencional en principio propia del lenguaje de la incoherencia, el azar, el delirio o el inconsciente.

La pintura del Bosco es un ejemplo clásico de acumulaciones caóticas al servicio de una visión fantástica de los miedos medievales, exacerbada por la continuidad hiperbolizada de la serie, las interpenetraciones al servicio de lo monstruoso y en general una coexistencia del incipiente del ilusionismo renacentista con la imaginería visionaria que se sirve del simbolismo medieval y se resuelve en paradoja solo posible desde el horror, la locura o el tropo delirante. En este caso el nexo acumulativo proviene no del orden compositivo, sino de entidades, copresentes dispuestas incoherentemente, un pez con armadura, un ganso atado al másti hasta obligarnos a reconsiderar los vínculos semánticos de los tipos icónicos

enfrentados. Cinco siglos después el mismo procedimiento ha sido utilizado por pintores surrealistas como salvador Dalí o Max Ernst, en favor del sentido último del liberador, de la equivocada locura del inconsciente. En otro sentido, artistas de las últimas décadas han hecho de la incoherencia el azar, y el delirio, el centro de un arte que emparentado con el llamado pensamiento débil ha buscado en su expresión códigos muy blandamente codificados: de ahí a que sus obras revelen más de un estado anímico personal, un estado anímico de la cultura imperante, Georg Baselitz o Feerand Garcia Sevilla muestran la más clara práctica de la enumeración del sinsentido³²⁴.



(Fig. 2.1.79) Max Ernst *Pájaros, pez-serpiente y espantapájaros* (Fig. 2.1.80) Sandra Chang, (acumulación icónica caótica)

Max Ernst (Fig. 2.1.79) mediante la **acumulación** expresa el mundo extradimensional de los sueños y la imaginación. Reorganiza iconografías y elementos para establecer vínculos entre las imágenes y el inconsciente, oscila en un mar de contradicciones entre lo concreto y lo universal con ánimo de explicar filosóficamente el sentido de la existencia (Fig. 2.1.80).

³²⁴ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op. cit., p.251

También podemos apreciar la acumulación caótica en la ilustración digital de estilo Steampunk³²⁵ de Sandra Chang (Fig. 2.1.77), que engloba diferentes capítulos de *Alicia en el país de las maravillas*. En ella una mecanizada oruga, transformada en una especie de vehículo a vapor es conducida por el Sombrerero juntamente con la Liebre de Marzo, mientras Alicia está sentada en la seta y apoyada en la falsa oruga, leyendo *Transmisión inalámbrica de electricidad* del ingeniero e inventor Nikola Tesla. Al fondo un castillo posiblemente perteneciente a la Reina de corazones, representa el capítulo VIII “El Croquet de la reina”. La ilustradora incluye también un perro que no forma parte de la obra original de Alicia. Esta adición de una figura complementarias a la principal, cuya supresión no sería relevante para que la idea principal o sentido quedara completo, constituye la figura retórica de acumulación de la **epífrasis**. Sandra Chang deconstruye la clásica Alicia para adaptarla a las fantasías retrofuturistas victorianas mediante una acumulación de personajes y extraños mecanismos de ciencia ficción.

-Acumulación plástica:

Podemos considerar propuestas de **acumulación plástica** a pinturas de las últimas décadas, en ellas observamos acumuladas técnicas dispares: representación ilusionistas, tintas planas, formas geométricas, abstracción, dibujo de línea, escala de grises, color etc; todo ello con la intención de manifestar su propia expresión fragmentaria y su contenido hecho paradoja. Nos referimos especialmente a las obras de David Salle, Sigmar Polke o Gerhard Richter.

³²⁵Steampunk se considera un subgénero literario de la ciencia ficción y la fantasía que incluye aspectos sociales y tecnológicos del siglo XIX (el vapor) por lo general. Se inspira principalmente en los trabajos de H. G. Wells y Julio Verne y del imaginario encontrado en sus obras, por lo que al se puede englobar dentro del movimiento retrofuturista. Es un subgénero poco definido, con desacuerdos sobre lo que está y no está incluido. Por ejemplo, las historias steampunk tienen lugar en la época victoriana, pero incluyen máquinas avanzadas basadas en la tecnología del siglo XIX, o bien abarque lo sobrenatural y renuncie a la tecnología, o también puede ocurrir que incluya las máquinas avanzadas, posteriores a la época victoriana, dando por sentado que el predominio de la electricidad y el petróleo nunca tiene lugar.

Steampunk tiene un ángulo filosófico, en los que se combina los ideales de la creatividad y la autosuficiencia con la visión optimista del modelo Victoriano del futuro. Actualmente, este subgénero ha madurado hasta convertirse en un movimiento artístico y sociocultural y no solamente literario, extendiéndose al diseño de objetos y de moda, juegos de rol y de mesa videojuego etc..

David Salle no solo acumula imágenes en sus cuadros si no también diferentes medios (vídeo, cine, diseño moda) y diferentes estilos (artistas barrocos como Velázquez y Bernini, románticos como Géricault, impresionistas como Cézanne, expresionistas como Solana, surrealistas como Magritte y Giacometti recibiendo sobre todo la influencia de Robert Rauschenberg, así como Sigmar Polke y en los aspectos compositivos recuerda Picabia). Por tanto la característica principal del estilo de Salle es la yuxtaposición de imágenes, una superposición desorganizada e incoherente de imágenes provenientes tanto de la Historia del Arte como del diseño, la publicidad, los medios de comunicación, el cómic, la cultura popular, etc. Suele recurrir en sus imágenes a la inserción de texto o signos de variada procedencia. Sus imágenes tienen un cierto aire ingenuo, torpe, están expresamente mal pintadas, con fallos de composición y estructura; pero es parte del proyecto de Salle, dar una visión de conjunto a través de la superposición de imágenes, reflejo de un estilo artístico irónico y autocrítico³²⁶.



(Fig. 2.1.81) David Salle Botellas viejas (acumulación plástica)

³²⁶ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op. cit., p.253

En *Botellas viejas* (Fig. 2.1.81), Salle pone dos cuadros juntos formando uno solo como cualquier otro artista podría crear un collage utilizando trozos de papel y combina elementos en una composición sin ninguna preocupación por dar sentido. Existe un precedente en la literatura del "sin sentido", en el campo de la poesía, pero en el arte visual la ausencia de palabras significa que hay más posibilidades de no encontrar un sentido hallándose abierto a cualquier tipo de interpretación.



Sigmar Polke (Fig. 2.1.82) (acumulación plástica)



(Fig. 2.1.83) Jan Švankmajer (acumulación plástica)

Sigmar Polke marca el anti-estilo de arte, apropiándose de tipografía publicitaria. Muestra una irreverencia hacia las técnicas y los materiales tradicionales de la pintura y falta de lealtad a cualquier modo de representación. Lo que le ha valido la reputación de ser un revolucionario visual. Es típico de la tendencia de Polke acumular una serie de diferentes medios dentro de un lienzo. No es inusual para él combinar materiales de uso doméstico y de pintura, lacas, pigmentos, impresión y acetatos en una sola pieza. Una complicada "narrativa" está a menudo implícita en la imagen de varias capas, dando el efecto de presenciar

la proyección de una alucinación o un sueño a través de una serie de velos (Fig. 2.1.82).

Dentro de la ilustración, la acumulación plástica la podemos apreciar en Jan Švankmajer (Fig. 2.1.83). La mezcla de estilos, la combinación de dibujos con texturas, así como la inclusión de diferente tipos caligráficos hace que se infringan las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas como la ilustración, el dibujo, la pintura y la poesía.

4. Oposición

Consiste en una dualidad entre dos elementos contrarios o complementarios. Entre las figuras de oposición se hallan:

-Antítesis:

Esta figura de adjunción que manifiesta una oposición semántica, es la contraposición en el plano del contenido de magnitudes relacionadas por un orden pictórico binario. En el ámbito verbal afecta a grupos sintácticos o unidades léxicas en este caso a través de los antónimos o contrarios. Los artistas que emplean esta figura retórica son: Sol le Witt en el mural *Cuadrado, círculo y triángulo sobre rojo, amarillo y azul*; René Magritte, *Las vacaciones de Hegel*; Munch, *Albañil y mecánico* y Man Ray en *Le Beau Temps*. (Fig. 2.1.84)

En el signo plástico se da en ciertas condiciones contextuales mediante los significados atribuidos a colores, formas y texturas. De la oposición frío o calor puede surgir una antítesis azul/ rojo o bien la coexistencia en la misma ilustración del cromatismo restringido a la escala de grises junto a otra pintada en colores, **antítesis cromática** (Fig. 2.1.85). De las formas básicas puede surgir una antítesis plástica círculo/cuadrado, también la confrontación vertical/horizontal (Fig. 2.1.86). Una **antítesis icónico plástica** puede surgir entre la equidistancia entre lo parecido y lo diferente, o sea figuras que en lo plástico, la simetría y la semejanza apoyan la comparación. Toda antítesis oculta una forma de comparación pues todo aquello desemejante tiene algo de semejante. Las acumulaciones caóticas, en particular las de estilo, pueden ser reconocidas como antítesis³²⁷..

³²⁷ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op. cit., p.455, 457



(Fig. 2.1.84) Man Ray, *Le beau temps* (antítesis)

El hecho de que Man Ray pintara *Le Beau Temps* (Fig. 2.1.84) en vísperas de la Segunda Guerra Mundial lo ha hecho susceptible de varias interpretaciones, solo el título constituye una enigmática antítesis con el contenido del cuadro *Le Beau Temps* era una frase que Man Ray entendía como “los buenos tiempos”, por tanto su contenido es perturbador y refleja la ansiedad y desesperación por el inminente conflicto. Man Ray reveló que era una recopilación de ocho pesadillas separadas que había estado sufriendo. Analizando el cuadro vemos que en una parte se encuentra un arlequín, una figura masculina, al otro lado del biombo separador una figura femenina (**antítesis**). Detrás del arlequín de llamativos colores, se levanta una pared gris con una fractura que por la forma que presenta parece deberse al impacto de un disparo, delante se erigen dos oscuros arboles sin hojas que se asemejan a dos tridentes³²⁸. Podríamos establecer con ello una segunda **antítesis cromática** entre los colores de gran vivacidad del arlequín que contrasta

³²⁸ EL tridente era el arma que utilizaban algunos gladiadores en los circos romanos, pero también es el arma del dios Poseidón y el arma arrojadora del dios hindú Shiva. En la tradición cristiana, el tridente se asocia al diablo. El psicólogo Paul Del, autor de la obra *El miedo y la ansiedad* lleva al máximo la explicación negativa del tridente y, en su interpretación de carácter moralista, dice que el arma en cuestión simboliza la triple culpa, correspondiente a la perversión de los tres impulsos principales: nutrición (posesión, propiedad, dominación), reproducción (sexualidad) y espiritualización (que, en su aspecto negativo, se traduce en vanidad).

con las tonalidades grises del fondo. Observamos también en el primer plano, un libro abierto que ilustra dos composiciones algebraicas dos soluciones al problema de la cuadratura del círculo, uno de los cuales está representado en el dibujo de Man Ray *La Quadrature*. La separación de las dos figuras es mediante una especie de biombo que hace la función de puerta ya que tiene un pomo en la parte superior. Debajo de éste una cerradura gotea sangre. La fecha de ejecución de *Le Beau Temps* y el hecho de que era el último cuadro que se comprometió hacer antes de salir de Europa para América, lo convierte en un blanco tentador para la interpretación simbólica y alegórica. Posiblemente, la figura central está a punto de cruzar el umbral sangriento y pasar al otro lado de la derecha, es como Man Ray se ve a sí mismo cuando se encontraba en una encrucijada ante los acontecimientos que se estaban produciendo en Europa que le obligan regresar a Estados Unidos. A la derecha de la mujer, la mesa de billar en perspectiva de su obra *La Fortune* 1938 atravesada por un camino tortuoso, que parece conducir a las ventanas iluminadas de la casa donde se puede ver la silueta de una pareja abrazada, encima de la ventana se encuentra también una pareja de animales monstruosos también unidos, en esta contraposición apreciamos la tercera **antítesis** de la obra. *Le Beau Temps* es tal vez el más complejo, desde el punto de vista iconográfico, de todas las pinturas de Man Ray.



(Fig. 2.1.85) Maite Gurrutxaga (Antitesis cromática)

La **antítesis cromática** marcada por Maite Gurrutxaga (Fig. 2.1.87) contrapone el color rojo de las figuras del primer plano con el fondo en blanco y negro, resalta con esta oposición la agresividad que emana de la ilustración al unirse con el gesto encolerizado de la reina.



(Fig. 2.1.86) Nicoletta Ceccoli (Antítesis plástica)

La enigmática ilustración de Nicoletta Ceccoli (Fig. 2.1.86) opone elementos horizontales que se encuentran en movimiento (conejos blancos saltando) a los elementos verticales que se hallan expectantes (Alicia y los conejos que aún no han salido de sus madrigueras) conforma una **antítesis plástica**.

-Paradoja

Llamamos paradoja a la combinación de magnitudes pictóricas habitualmente incompatibles, que sin embargo desde la sorpresa inquietante, puede adentrarnos en un significado más complejo, figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión, pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables. El **oxímoron** es la figura principal del paradojismo, un oxímoron visual se puede

apreciar en los poemas objetos de Juan Brosa, también en *Las dos Fridas*, autorretrato doble de la pintora Mexicana, cuyo plano de la expresión muestra alteraciones icónicas de consecuencias paradójicas. La paradoja por su cualidad alineante, es sorpresiva sorprende a consecuencia del choque léxico que provoca, y por su invitación al descubrimiento. La pintura de René Magritte es el ejemplo antonomásico del argumento paradójico en pintura. Casi todo su trabajo tiene por objeto desvelar las contradicciones ocultas de los tradicionales sistemas de representación ilusionista o de lo que en la mirada cotidiana se ha dado a llamar “ingenuismo perceptivo”.

La paradoja se presenta concretamente en la obra de Magritte:

-Como estructura binaria relacionada con emparejamiento por repetición o acumulación, a los que subyace la oposición simil/antítesis: *Cascabeles rosas, cielos fragmentados, Los paseos de Euclides, Decalcomanía*. (Fig. 2.1.87).

-Subrayando la desigualdad imposible desde la hipérbole: *El castillo de los pirineos, La tumba de los luchadores, Las bellas realidades*.

-Surgiendo de la confrontación de palabra e imagen: *La invención colectiva, Esto no es una pipa, Paisaje espectral, La clave de los sueños*

-Alimentando las muy variadas posiciones de alteración de lo icónico: *El primer día, la memoria de un santo, El arte de vivir* (Fig. 2.1.88), incluidas las permutaciones: *Las relaciones peligrosas, La casa de cristal, El seductor*; e interpenetraciones: *Invención colectiva, La isla del tesoro, El plagio*.

Por ultimo puede concurrir todo esto y más, con las paradojas que la enciclopedia nos proporciona desde el infinito universo referencial y sus complejas relaciones, *Los amantes, La condición humana, Noche de Pisa* y un largo etc.³²⁹.

³²⁹ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op. cit., p.468 y 470



(Fig. 2.1.87) René Magritte, *Decalcomanía (Paradoja)*



(Fig. 2.1.88) Magritte, *El arte de vivir*

En sus últimos años Magritte utilizaba con frecuencia la imagen de un hombre con bombín, muchas veces sin rostro o de espaldas, como reacio a aparecer ante el mundo, no obstante esta figura en cada cuadro jugaba un papel diferente. En *Decalcomanía* (Fig. 2.1.87) como podemos ver, una de las siluetas del hombre está vacía dejando ver el paisaje. En esta oposición con la que construye la paradoja, se sirve de las figuras símil/antítesis. Estas asociaciones inesperadas crean un clima poético desconcertante que inducen al espectador a imaginar el significado.

En *El arte de vivir* (Fig. 2.1. 88) se produce una modificación en la iconografía que da lugar a la paradoja: la cabeza del hombre es transformada en una especie de globo flotante, donde los rasgos faciales subsisten en el centro. Esta alteración introduce el misterio, ello puede deberse a que el resto de la imagen es una reproducción de una realidad que hace despertar el interés por lo anómalo o por lo que está oculto. Este interés suele producir una especie de conflicto entre lo visible y lo que está oculto o es inusitado. Son como pensamientos hechos imagen y su estudio nos introduce en el conocimiento a través de la paradoja que conlleva. Paradoja que constituye un estímulo para la reflexión y para revelar la complejidad de la realidad.



(Fig. 2.1.89) Mark Ryden (paradoja)



(Fig. 2.1.90) Mark Ryden (paradoja)

Como hemos expuesto anteriormente la paradoja puede tener lugar subrayando la desigualdad utilizando la hipérbole (Fig. 2.1.89), este es el caso de la obra de Mark Riden que crea universos extraños y perturbadores, donde se combinan imágenes sacadas de cuentos de niños con iconografía pop, elementos de la alquimia. Frecuentemente utiliza en las ilustraciones elementos “gore” (Fig. 2.1.90). Mark Ryden penetra en el universo de los surrealistas, fascinado por el inconsciente colectivo e individual, pero dota a su imaginería de un significado más complejo, cargado de connotaciones culturales actuales.

B. FIGURAS RETÓRICAS DE SUPRESIÓN

-Elipsis:

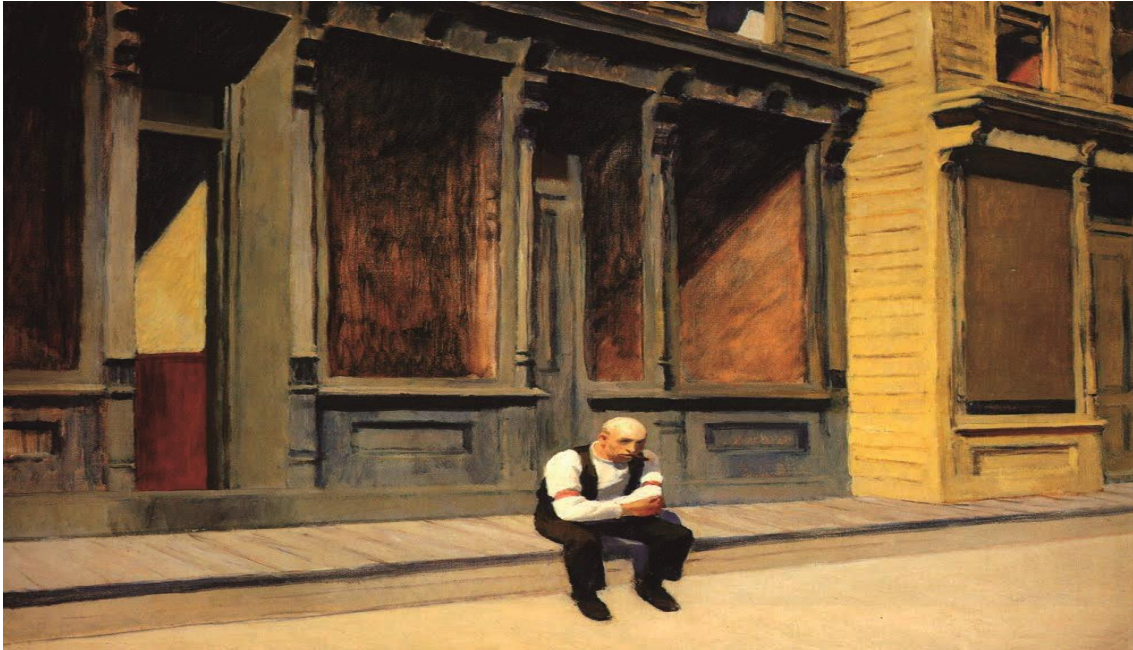
En la **elipsis** la supresión de algún elemento de la representación causa una alteración en el significado de la imagen. Alberto Carrere y Saborit hacen una diferenciación entre **elipsis icónica** y **elipsis plástica**. La primera se reconoce cuando en un enunciado pictórico se cancelan unidades icónicas o bloques integrados, y exista un consecuente movimiento del espectador hacia la

reconstrucción, aunque la reconstrucción de los mismos no siempre pueda producirse con exactitud.

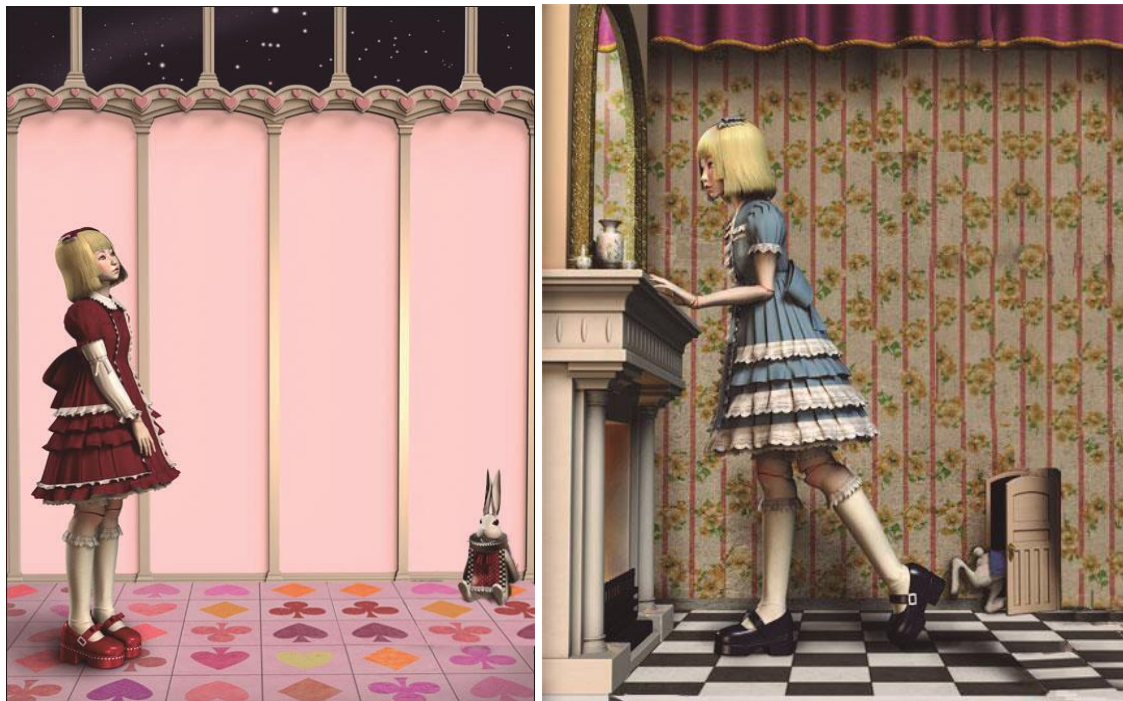
No hay que confundir tampoco la ausencia de personas representadas en pasajes románticos de Turner o en escenarios metafísicos de De Chirico, ya que las expectativas del espectador con respecto a estos lugares representados es su admisión como algo consustancial al tema de la obra. Sin embargo, en las pinturas de Hopper se subraya la ausencia de personas, se caracteriza por disponer imágenes desoladas (Fig.2.1.91), y escenarios con expresiva inmovilidad de sus personajes. En este contexto despojado y anónimo, los personajes de Hopper permanecen en un extraño estatismo, plenos de narratividad (Fig.2.1.92). El relato y la pintura se cruzan contándonos la pintura su relato y sugiriendo cada relato su propia pintura. Lo cierto es que Hopper utilizando la elipsis provoca inquietud y extrañeza en el espectador que puede emparentarse con el sentimiento de soledad que a veces sobrevive en las grandes ciudades.



(Fig.2.1.91). Hopper, *Soledad*



(Fig.2.1.92) Hopper, *Domingo*

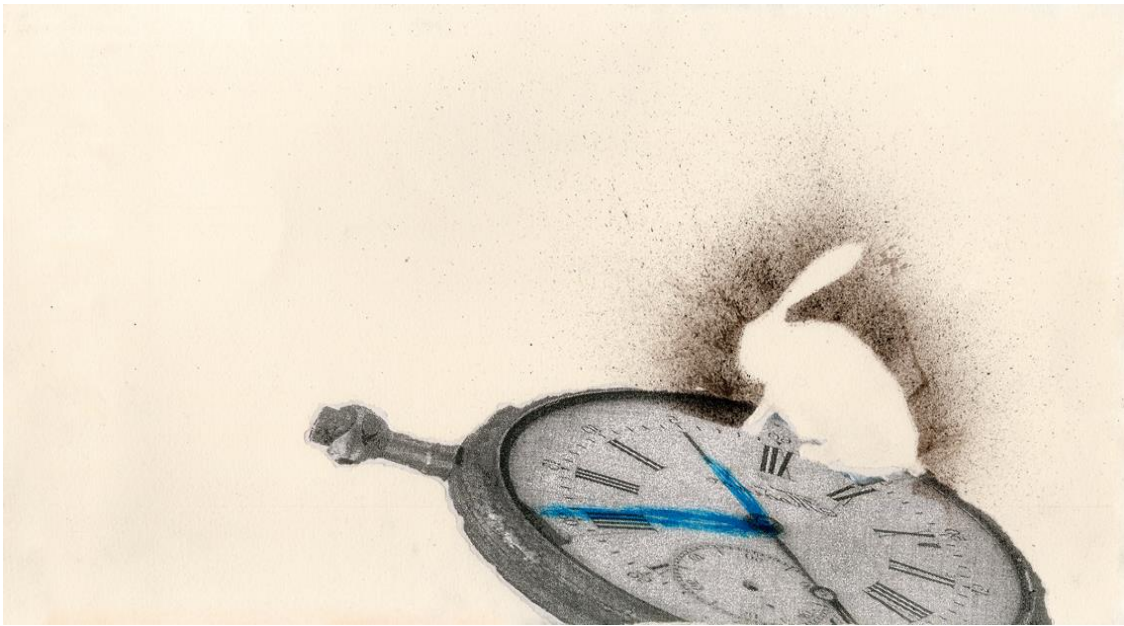


(Fig.2.1.93) Tomizaki Nori (elipsis)

En las ilustraciones de Tomizaki Nori (Fig.2.1.93) realizadas con muñecas de Alicia de las que se sirve³³⁰, reconocemos también esos espacios de ausencia de

³³⁰ Tomizaki Nori, artista japonés especializado en lolita y muñecas articuladas de bolas, con sus ilustraciones y fotografías transforma unas en otras. Estas son demandadas sobre todo por el público perteneciente a una subcultura de origen japonés cuya actitud esteticista, mezcla corrientes juveniles de libertad con los atuendos de la aristocracia de siglos pasados, principalmente la época

humanidad y de sentimientos en un ambiente Kitsch y artificial.




(Fig. 2.1.94) Laura Plaza (Elipsis por viñetaje)



(Fig. 2.1.95) Laura Plaza, (elipsis por silueta)

del Rococó y la era Victoriana.

La historia del movimiento "Lolita" es un tanto difusa. Surge como movimiento social, cultural, ideológico y estético, en la respuesta de la juventud femenina que no quería formar parte de la sociedad conservadora japonesa, la cual solo le daba a la mujer el rol de "buena esposa, dependiente de su marido". Los inicios de esta evolución se podría originar a finales de los años 70 y principio de los 80 en Japón, tras un movimiento feminista, las mujeres jóvenes no querían formar parte de la sociedad conservadora japonesa, huyen de los convencionalismos dictados y se originan diferentes movimientos estéticos alternativos. Este estilo lo llevan principalmente las jóvenes entre los 17 y 35 años pero no hay edad para esta moda.

Por su parte la **elipsis plástica**, tiene lugar cuando se cancela algunas o algunas unidades plásticas o bloques integrados de unidades plásticas (forma, textura, color)³³¹. El grupo  para referirse a la elipsis habla de figuras por supresión de subordinación que se puede dar mediante el **siluetaje**, consistente en mostrar solo el contorno de un tipo icónico reconocible, pero el interior aparece con textura y color homogéneo (Fig. 2.1.94) o bien mediante el **viñetaje** consiste en una supresión parcial o total de todo lo que rodea al sujeto, eventualmente con degradados al fin de fijar la atención sobre éste³³² (Fig. 2.1.95). Ambos tipos podemos observarlo en las ilustraciones de Laura Plaza, que sustrae el conejo blanco dejando la silueta con un blanco homogéneo y remarcando el contorno (Fig. 2.1.94) o bien delimitando el cuerpo de Alicia solo con una línea suprimiendo el parte del entorno (Fig. 2.1.95).

C. FIGURAS RETÓRICAS DE INTERCAMBIO O SUSTITUCIÓN

-Inversion:

El término "inversión" se refiere a la práctica de cambiar la posición convencional de las palabras. Se trata de una práctica literaria típica del género de la poesía más clásica. En la literatura actual se utiliza generalmente con el propósito de dar énfasis utilizando este recurso literario y es más frecuente en la poesía que la prosa, ya que ayuda a organizar el poema de una manera que llama la atención del lector, no sólo con su contenido, sino también con su apariencia física; un resultado peculiar de la estructuración.

En el lenguaje visual solo se trataría de cambiar el orden. Sería la presentación de un elemento de espaldas o cabeza abajo. Baselitz es un claro ejemplo en sus representaciones figurativas invertidas.

Con la figura de inversión que Baselitz realiza en su obra (Fig. 2.1.96), expresa la intención de superar la irreducible contraposición de la pintura figurativa y la abstracta. Estas composiciones invertidas tienen el fin de acentuar sus cualidades

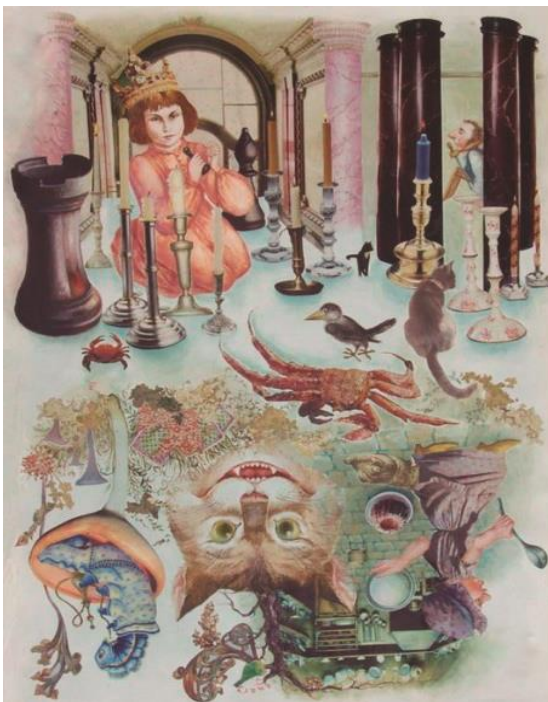
³³¹ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op. cit., p 267

³³² *Ibíd*, op. cit., p.270.

formales en oposición a lo figurativo, mantiene la tendencia figurativa, pero las escenas y personajes aparecen pintados boca abajo, es una forma de provocación y de rebeldía tan habitual en el mundo del arte, pero que consigue dar mayor relieve a sus creaciones e invitan a la reflexión acerca de las mismas.



(Fig. 2.1.96) Georg Baselitz, *El coro Brücke* (Inversión)



(Fig. 2.1.97) Necoda Singer y Gali Dana, (Inversión)

Neconda Singer y Gali Dana emplean la inversión en esta ilustración ecléctica³³³ para aludir al mundo del revés que se refleja en Alicia en el País de las Maravillas (Fig. 2.1.97), ilustran de esta manera la esencia de esta obra.

-Anacoluto:

El anacoluto visual tiene lugar cuando un elemento cambia su lógica física para insertar un nuevo elemento aparentemente fuera de contexto, la realización de una imagen imposible. Es un recurso retórico muy utilizado por René Magritte.



(Fig. 2.1.98) René Magritte, *El falso espejo* (anacoluto)

En *El falso espejo* (Fig. 2.1.98), René Magritte realiza un recorte en el iris del ojo por el que deja ver un cielo con nubes. El ojo actúa, como su título indica, como un falso espejo, ello que en principio puede parecer una discordancia. Magritte lo utiliza para poner de manifiesto el problema del espacio real frente a la ilusión espacial, que es el dilema de la pintura misma.

³³³ El Eclecticismo es una especie de estilo mixto en las bellas artes, cuyos rasgos son tomados de varias fuentes y estilos. El eclecticismo casi nunca constituyó un estilo específico en el arte. En general, el término describe la combinación en un solo trabajo de una gran variedad de influencias, principalmente de elementos de diferentes estilos históricos en la arquitectura, la pintura, y las artes gráficas y decorativas.



(Fig. 2.1.99) Virginia Piñón (anacoluto)

Virginia Piñón se sirve también del **anacoluto** al abrir en el centro de un paisaje una puerta en la que el lector puede llegar a través de un camino para entrar en el mundo de Alicia. Es de esta forma como introduce una injerencia en el paisaje no concordante (Fig. 2.1.99).

-Préstamo:

El **préstamo**, recurre a otra imagen ya realizada para argumentar un discurso; cuando se realiza en el campo del arte se le llama también apropiacionismo³³⁴, y es utilizado con bastante frecuencia en las últimas vanguardias. El Equipo Crónica³³⁵

³³⁴ El apropiacionismo es un movimiento artístico que sigue el procedimiento de la apropiación. En las artes visuales el término apropiación se refiere al uso de elementos tomados para la creación de una nueva obra, sea pintura, escultura o incluso poesía. Estos elementos tomados pueden ser imágenes, formas o estilos de la historia del arte o de la cultura popular, o bien materiales o técnicas obtenidas de un contexto no artístico. Desde la década de 1980 el término también se refiere más específicamente al hecho de citar la obra de otro artista para crear una nueva obra. La obra puede alterar o no la obra original. El apropiacionismo surge a finales de la década de los setenta y finales de los ochenta en Nueva York dando respuesta a otros movimientos como el **minimalismo** y el **conceptualismo**, que representaban el arte por el arte.

³³⁵ El título adoptado por el grupo hace expresa referencia al tipo de pintura que deseaban hacer: antisugetiva, como lo expresa la renuncia a la firma individual; mientras que el término "crónica" hace referencia al tipo de narración periodística, la dedicada a temas sociales de actualidad. Para conseguir estos objetivos adoptan el lenguaje de los comics, desde el que realizan una crítica irónica y suave, sirviéndose de las imágenes más carismáticas de la historia del arte. Así, tomando el universalmente conocido cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, realizan una versión, próxima al *pop art*, en la que el salón del Alcázar de Madrid es sustituido por un comedor pequeño-burgués decorado con el mobiliario más típico del momento, eel que los propios pintores se retratan como comparsas del grupo, tal como hizo en su momento el propio Velázquez.

presenta imágenes artísticas reactualizadas. La utilización, transgresión de obras clásicas sería una figura retórica de préstamo.

Alberto Carrere y José Saborit hacen referencia, dentro de este campo, a la alusión y la cita ³³⁶ que hay que distinguir de la réplica, esta última es la segunda copia elaborada por el propio autor, así como igualmente hay que diferenciarla de del uso habitual en las artes plásticas del modelo formal o conceptual: un tomar prestado del archivo imágenes de la historia (Picasso se sirvió de la escultura africana para inventar el primer cubismo).

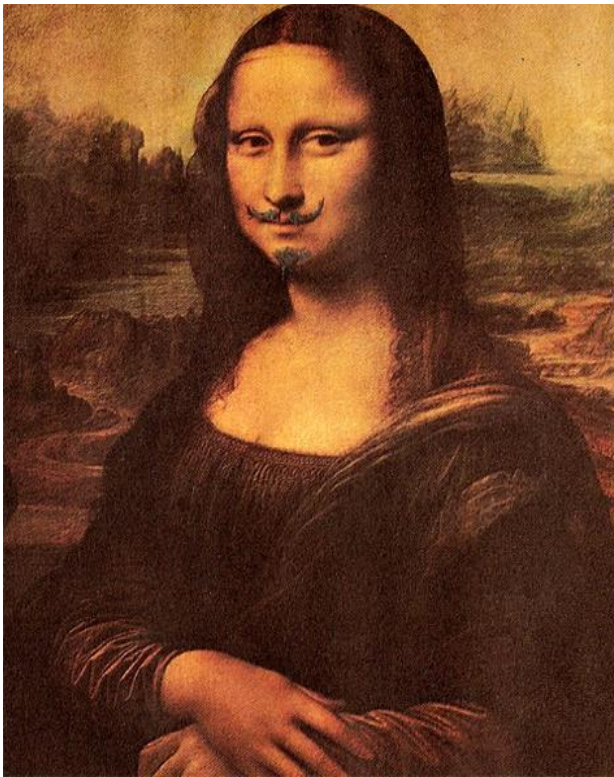
Cuando las alusiones y las citas se refieren a individuos grupos de ellos o cualidades del individuo, pueden servir a propósitos laudatorios, respetuosos, de identificación, o por el contrario, ofensivos, menospreciativo, sarcástico En el primer modelo situamos las revisiones de las obras de Giorgione por su discípulo Tiziano. El modelo “irrespetuoso” lo encontramos en el ready-made rectificado de Duchamp³³⁷ sobre la reproducción de *La Gioconda*, (Fig. 2.1.100) en las interpretaciones que Francis Picabia realiza en las *Pinceladas amarillas y verdes* de temas clásicos como *Las tres gracias* (Fig. 2.1.101). Lo más frecuente, es la posición intermedia, destinada no a loar o insultar la referencia sino a proponer otro tipo de comentario como hace el Equipo Crónica. Curioso es el trabajo que practican en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, realizan una versión, próxima al *pop art*, en la que el salón del Alcázar de Madrid ha sido sustituido por un pequeño comedor burgués decorado con el mobiliario más tópico del momento, en el que los propios pintores se retratan como cortejo del grupo, como hizo en su momento el propio

³³⁶ La consideración alusiva acaba dependiendo de espectador y sus competencias contextuales. Las pinturas de Manet *Le déjeuner sur l'herbe*, que remite la concierto campestre de Giongione y sobre todo Olympia de Manet que hace referencia a *La venus de Urbino* de Tiziano y por ello a la *Venus dormida* de Giorgione.

³³⁷ El nombre de la obra, *L.H.O.O.Q.* es homófono en francés de la frase “Elle a chaud au cul”, que podría traducirse libremente como “Ella está excitada”.

Duchamp realizó varias reproducciones de *L.H.O.O.Q.* de diferentes tamaños y soportes. Una de ellas, es una reproducción en blanco y negro de la *Mona Lisa* sin bigote ni perilla que llamó *L.H.O.O.Q. Afeitada*.

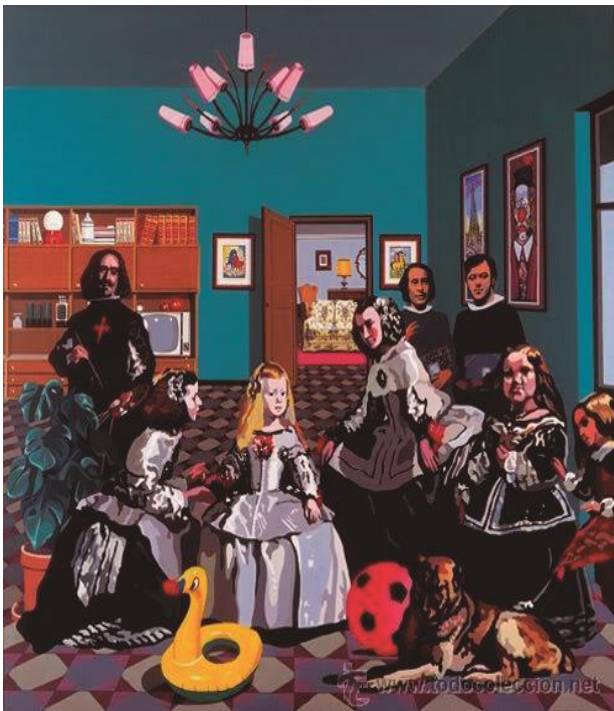
Velázquez (Fig. 2.1.102). Utilizan la figura retórica del préstamo para re-contextualizar trabajos anteriores, dándole un nuevo significado.



(Fig. 2.1.100) Duchamp *L.H.O.O.Q.* (apropiacionismo)



(Fig. 2.1.101) Picabia, *Pinceladas amarillas y verdes*

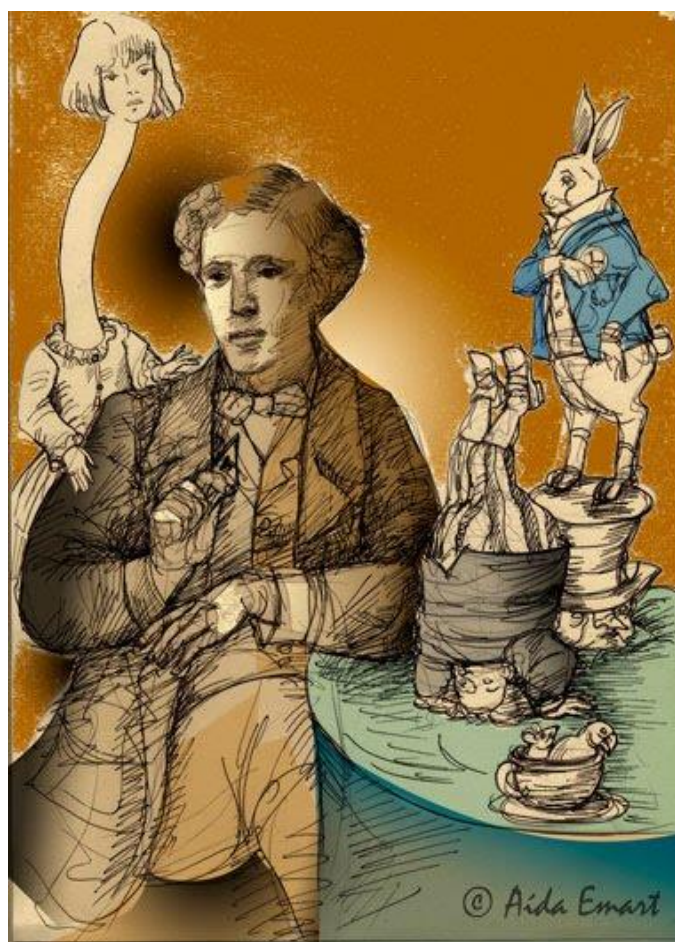


(Fig. 2.1.102) Equipo Crónica (apropiacionismo)



(Fig. 2.1.103) Yasunasa Morimura *Singing Sflowers*

También es bastante singular la obra de Yasunasa Morimura que practica un apropiacionismo muy especial, pues por una parte hay que tener en cuenta el origen del artista, que actúa como testigo de la colisión entre dos culturas, la occidental y la oriental, esto se detecta en su obra en la que se contiene el reproche a la alienación de su cultura frente a la occidental y por otra parte el atractivo que despierta las sutiles veladuras de sus obras ante las que se siente un doble placer: el recuerdo de los magníficos originales referidos, que supone un continuo juego de citas al arte de todas las épocas y el disfrute de sus sensuales y pretendidas interpretaciones. *Singing Sunflowers* (Fig. 2.1.105) es una lúdica interpretación de *Jarrón con 15 girasoles* que contrasta con el dramatismo anterior: un ramo de divertidos y cantarines rostros llenan la fotografía. El tratamiento es tan personal que consigue superar la barrera entre copia y creación. Su mayor cualidad reside en el hecho de que logra brillantemente hacer suyas obras maestras de la Historia del Arte occidental mediante el préstamo.



(Fig. 2.1.104) Aida Emart

Aida Emart compone una ilustración apropiándose de diferentes elementos pertenecientes a otros autores. En la ilustración que nos ocupa (Fig. 2.1.104), observamos una copia del autorretrato de Lewis Carroll así como diferentes personajes creados por Tenniel para *Alicia en el país de las Maravillas*. Con todos estos componentes que toma como préstamo elabora una nueva ilustración con un sentido diferente a la historia de donde proceden los personajes.

-Hipérbaton:

Se considera como la figura retórica que altera el orden lógico de los términos. Desde una perspectiva artística el movimiento cubista sería un claro ejemplo al respecto.



(Fig. 2.1.105) Picasso, *Mujer frente al espejo*



(Fig. 2.1.106) Agata Dudek. (hipérbaton)

En *Mujer frente al espejo* (Fig. 2.1.105), la imagen que el pintor muestra en el espejo está modificada con respecto a la mujer que se mira en él cuyo rostro está dividido en dos: del lado izquierdo vemos la niña y del lado derecho la mujer. El reflejo devuelve la imagen de una anciana, alterando una realidad subjetiva. Con este **hipérbaton** Picasso pretende atrapar la esencia de lo que no cambia, que la juventud no se mide por la edad, sino por la osadía del sentimiento, por la

capacidad de la aventura y por el espíritu de libertad. Una interpretación más simple sería de relacionarlo con la obra de Hans Baldung Grien *Las Edades y la Muerte* con la que presenta cierto paralelismo al contener no sólo tres modos de apariencia de la mujer, sino también las referencias a la Muerte y a la Vanidad.

En la ilustración de Agata Dudek (Fig. 2.1.106), las formas actúan como si pudiesen ser varias cosas al mismo tiempo y, con todo, esas formas poseen sus encajes y ciertas reglas de concordancias. Los elementos se mudan de sitio y logran sintetizar la idea, para ello la ilustradora realiza una alteración al colocar las piernas de la supuesta Alicia a uno de los personajes de la obra: el conejo blanco al que le cambia el color a negro. Alicia se encuentran en la acción de correr, para denotar esta acción la autora se ha servido del simultaneismo³³⁸, con ello ilustra el capítulo primero de la obra cuando ...*Alicia ardiendo de curiosidad corrió detrás del conejo blanco*³³⁹. Es así como en esta ilustración queda configurada la figura retórica del **hipérbaton**.

D. FIGURAS RETORICAS DE SUSTITUCIÓN

Consisten en el remplazo de un signo visual por otro de características formales parecidas entre ellas hallamos:

-Metáfora

En la metáfora³⁴⁰ se sustituye un elemento de la imagen por otro cuya significación esté en relación de analogía, no de proximidad real como la metonimia.

³³⁸ Al representar simultáneamente, técnica característica del cubismo, podemos apreciar la cara de del conejo de frente y de perfil al mismo tiempo.

³³⁹ Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, Barcelona, Ed. Vicens Vives, 1994, p.6

³⁴⁰ Una de las mayores dificultades a las que se enfrenta cualquier investigación sobre la metáfora estriba en las numerosas reflexiones que a partir de Aristóteles se han generado en torno al concepto por tanto existe una abundante bibliografía que es inabarcable y su definición casi imposible.

Consta, pues, de tres elementos:

El tenor o término real es aquello de lo que en realidad se habla;

El vehículo o término imaginario es algo que se asemeja al término real;

El fundamento es la semejanza entre el tenor y el vehículo.

La metáfora en la que aparecen ambos términos se denomina metáfora explícita. Cuando el término real no aparece, se la denomina metáfora implícita

Según Aristóteles es transferir a un objeto el nombre que es propio de otro. Esta transferencia puede ocurrir:

- De lo general a lo específico;
- Inversamente de lo específico a lo general;
- De especie a especie, un término sustituye a otro semejante

-Por analogía, también llamada metáfora de cuatro términos considerando la relación de analogía cuando un segundo término es el primero lo que el cuarto al tercero. Esta forma de metáforas puede darse cuando existen dos relaciones de correspondencia entre términos que pueden ser intercambiables. La sustitución se lleva a cabo porque poseen rasgos comunes³⁴¹.



(Fig. 2.1.107) Walter Crane *Los corceles de Neptuno*

Walter Crane nos ofrece una impresionante **metáfora** de la inmensa fuerza de las olas (Fig. 2.1.107). Las crestas blancas de las olas han sido sustituidas

Al expresar algo a partir de otra cosa, se establece (o descubre) una correspondencia (la semejanza) entre los términos identificados. Esta puede ser trivial o resultar sorprendente, en cuyo caso las palabras que expresan el término imaginario adquieren resonancias inesperadas.

³⁴¹ *Poetic* 21, 1457 retórica Madrid Gredos 1990



(Fig.2.1.108). Annelie Strab, *Alicia en el país de las maravillas*



(Fig.2.1.109) John William Waterhouse, *Ofelia*

La obra de Annelies Strba(Fig.2.1.108)., exhibida en el museo Kunsthalle de Hamburgo, nos evoca los cuadros de *Ofelia* de John William Waterhouse(Fig.2.1.9) o de John Everett Millais. Podemos apreciar como la imagen de Ofelia es sustituida por Alicia, un término sustituye a otro semejante. También se vislumbran ciertas semejanzas entre el sueño de Alicia y el de Ofelia.

-Metonimia:

La **metonimia** alude a un objeto por medio de otro que lo sustituye y tiene lugar cuando existe un criterio de contigüidad.

Jacques Durand registra algunos casos de metonimias: Sustitución de la causa por el efecto y sustitución de un objeto por su destinación: La radio representada por una oreja o la televisión por un ojo.

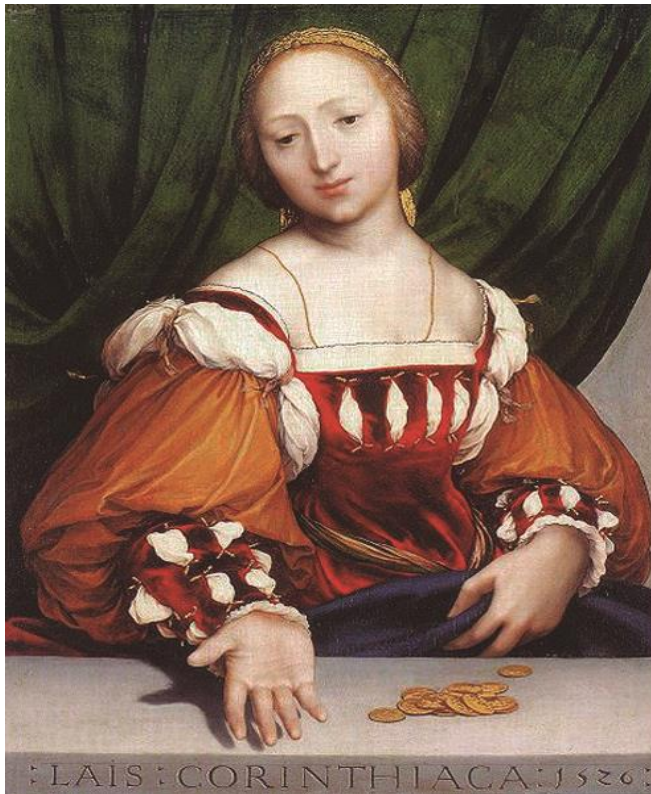
Son frecuentes las pinturas icónicas que producen sustituciones entre causas y efectos, la dificultad que presenta pintar un impulso suelen resolverse pintando sus causas, los motivos exteriores al sujeto en vez del efecto o lo que motiva este impulso. Hans Holbein el joven hace el retrato de Magdalena de Offenburg³⁴²(Fig. 2.1.1110), en el borde de la mesa hay una inscripción³⁴³ donde se lee “Lais de Corinthiaca”³⁴⁴, dicha inscripción actúa como texto anclaje dentro del mismo cuadro pero, si bien el pintor con ello reduce la ambigüedad en la interpretación, plantea al espectador nuevas disyuntivas. Las monedas sobre la mesa se suponen son las ganancias que obtiene de su profesión y la mano extendida hacia arriba denota el acto de pedir más, mientras la inscripción nos da a entender “la causa” de su petición. También, hay casos en los que los efectos se encuentran en lugar de la causa. Alberto Carrere y Jose Saborit citan como ejemplo el esqueleto o calavera desnudos por completo que son el efecto inquietante que sobre el cuerpo produce a medio plazo la muerte³⁴⁵, hay muchas pinturas que versan sobre la muerte y recurren a la **metonimia** entre las que podríamos citar todas las “vanitas” aunque en estas inciden más figuras retóricas que conforman la alegoría.

³⁴² Según algunos comentaristas, el retrato de la modelo *Magdalena de Offenburg* como una cortesana puede contener un mensaje en clave de Holbein sobre su relación con la misma

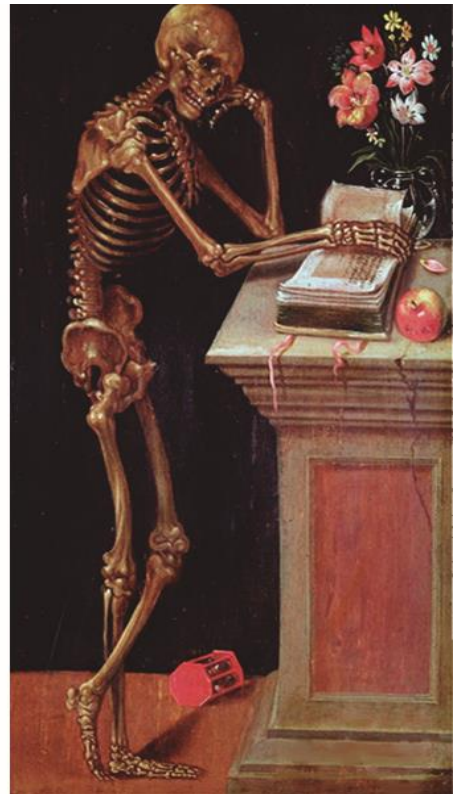
³⁴³ Holbein no debería ser ajeno a la obra de Alciato *Emblematum libellum*. Obra ilustrada reveladora de la importancia que tendría la imagen pero sobre todo fue la oportunidad de dar con un lenguaje ideográfico a base de imágenes explicables con textos, bajo la pretensión de imitar la sabiduría del mundo antiguo. Con esta obra Alciato dio al emblema cierta forma que consta de los siguientes elementos: el lema o mote, frases sintéticas en griego o latín que es explicada en el epigrama y en la imagen, donde va implícitamente una moralidad apacible a la vida del hombre. Por ello los emblemas constituyen un código gráfico literario imprescindible para establecer una lectura más objetiva de las piezas históricas.

³⁴⁴ Lais de Corintio, fue una famosa hetaira de esta ciudad. Vendida a los 15 años como esclava al pintor Apeles, posteriormente fue amante del filósofo Aristipo, que le pagaba sumas tan elevadas que Lais pudo contribuir a muchas obras filantrópicas. Después de dejar a Aristipo continuó entregándose a quien elegía y gastando su dinero. Con el paso del tiempo su belleza se deterioró y los últimos años de su vida vagaba ebria en busca de alguien que le ofreciera unas monedas. Fueron las vestales las que acabaron con su vida por cometer un acto de profanación en el templo. Lais no fue olvidada en Atenas y se erigió un mausoleo rodeado de las esculturas realizadas por diferentes artistas.

³⁴⁵ Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*, op.cit., p.311



(Fig. 2.1.110) Holbein, *Magdalena de Offenburg* (Metonimia)



(Fig. 2.1.111) Holbein *Vanitas*

En la *Vanitas* de Holbein (Fig. 2.1.111) podemos apreciar este tipo de metonimia donde se reflejan los efectos por la causa y lo observamos no solo en el esqueleto, que en postura irónica simula leer un libro, sino también en el reloj de arena que yace en el suelo cuya posición indica que se encuentra parado, redundando en la alusión a la muerte.



(Fig. 2.1.112) Maggie Scheel *Sombrero loco* (Metonimia)

En la ilustración de Magie Schell (Fig. 2.1.112), el tiempo está representado por los relojes que cuelgan de las ramas de un árbol desnudo como si fueran hojas. Estos relojes presentan cierta contigüidad con las hojas, las cuales están sometidas al tiempo al caer cíclicamente en el invierno, de esta forma queda configurada la **metonimia**

-Sinécdoque:

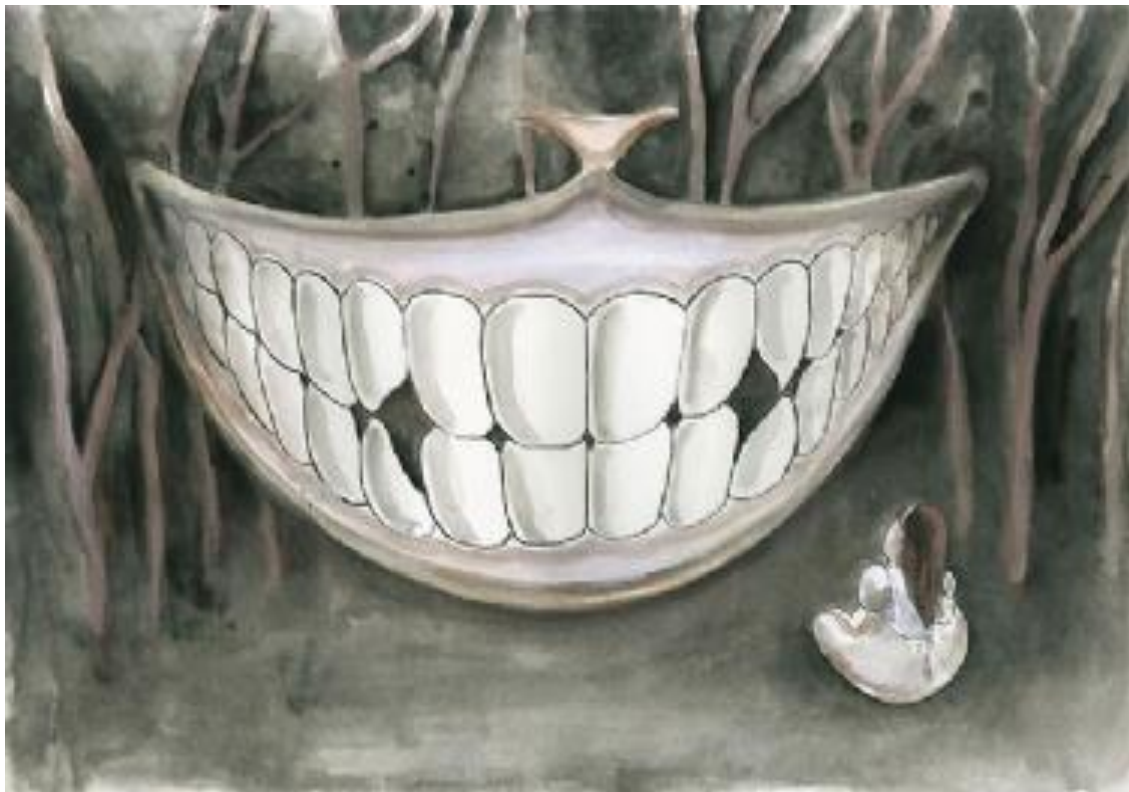
En la **sinécdoque** visual el concepto evocado es sustituido o representado por una imagen que tienen una conexión inherente o una vinculación intrínseca con aquel.



(Fig. 2.1.113) Perejaume *Boca*, (Sinécdoque)

El soporte, que utiliza Perejaume en su obra, está surcado por entramadas hileras de pintura con tonalidades rosas y naranjas, en el centro ha ubicado una boca. Esta parte alude a una totalidad y a través de ella debemos considerar esa totalidad que veces encierra también un doble sentido, un posible concepto por determinar y que dependerá del soporte que se emplee. Si el soporte fuera un lienzo aludiría a una noción de malestar o protesta por la producción artística de hoy en día y por el trabajo del artista, plantearía el problema de la saturación de imágenes, de la confusión entre arte y comunicación o simplemente aludiría a un

diálogo verbal entre el artista con la materia pictórica en un juego deconstructivo. Pero si para construir esta sinécdoque, ha utilizado como soporte una lujosa escudilla para un famoso restaurante, como realmente ha sido, lo que alude esa parte no representada es conceptualmente diferente (Fig. 2.1.113).



(Fig. 2.1.114) Marta Gomez Pintado *Alicia en le País de las Maravillas* (sinécdoque)

*... y esta vez se esfumó muy lentamente empezando por la punta de la cola y concluyendo por la sonrisa que se demoró un rato cuando ya había desaparecido el resto.*³⁴⁶ Este momento es el que Marta Gomez Pintado ilustra la **sinécdoque** que se manifiesta en el texto de la obra, el gato de Cheshire es sustituido por su característica más esencial: la extraña sonrisa (Fig. 2.1.114). Utiliza la gama de grises y construye a la vez otra **sinécdoque cromática**; la falta de color alude al exceso de colorido a la que se ha visto sometida la mayoría de las ilustraciones de esta obra.

-Hipérbole:

La **hipérbole** consiste en una exageración verbal o visual. Se emplea de una manera generalizada en los llamados condensadores de significados, imágenes

³⁴⁶ Lewis Carrol *Alicia en el País de las Maravillas* op.cit. p.63

muy codificadas y de gran eficacia sobre el receptor. Con la hipérbole el autor exagera algunos elementos de la imagen



(Fig. 2.1.115) Roy Fox Lichtenstein, *Girl with Tear III* (hipérbole)

La **hipérbole** es muy utilizada por Roy Fox Lichtenstein, muchas de sus obras se caracterizan por las interpretaciones a gran escala del arte del cómic. Las figuras descontextualizadas son presentadas en grandes formatos sobre la misma técnica exagerada de puntos, que traman los fotograbados, igual que las rallas que forman las sombras encerradas en gruesos trazos negros, grandes superficies de colores primarios y brillantes que se utilizaban para imprimirlos sobre un fondo blanco. Lichtenstein, toma las imágenes del cómic como punto de partida para mostrar el exceso de una sociedad mecanizada y se vale de la **hipérbole** para producir ese efecto contundente en el espectador (Fig. 2.1.115).



(Fig. 2.1.116) Lison Jay, (hipérbole) (Fig. 2.1.117) Laura Bifano

Vemos representado también la hipérbole en la obra de Lison Jay que ilustra el cambio de tamaño de Alicia en el Capítulo IV (Fig. 2.1.116). En la ilustración de Laura Bifanos (Fig. 2.1.117) la **hipérbole** está más acentuada al confluir con la **sinécdoque**: La cabeza y las manos de Alicia nos informa de todo lo sucedido.

-Alegoría:

Muchas metáforas dan lugar a una **alegoría**. Hablamos de alegoría en una imagen cuando la percepción literal del conjunto, o al menos los bloques pictóricos integrados remite a una segunda interpretación que, en consecuencia ha sido sustituida por la presente Todorov afirma:

En la metáfora, la palabra sólo tiene un sentido, el figurado; ese cambio de sentido se indica mediante el hecho de que, sin él, el sentido conocido de las palabras vecinas se volverían inadmisibles. En la alegoría las cosas ocurren de otro modo: todas las palabras son tratadas de la misma manera y parecen formar un primer sentido literal; pero en un segundo momento se descubre que es preciso buscar un segundo sentido, alegórico. La oposición se da entre sentido único en la metáfora y sentido doble en la alegoría³⁴⁷.

³⁴⁷ Alberto Carrere y José Saborit. Retórica de la pintura, op. cit. p. 412



(Fig. 2.1.118) Colin GilroySmith (alegoría)

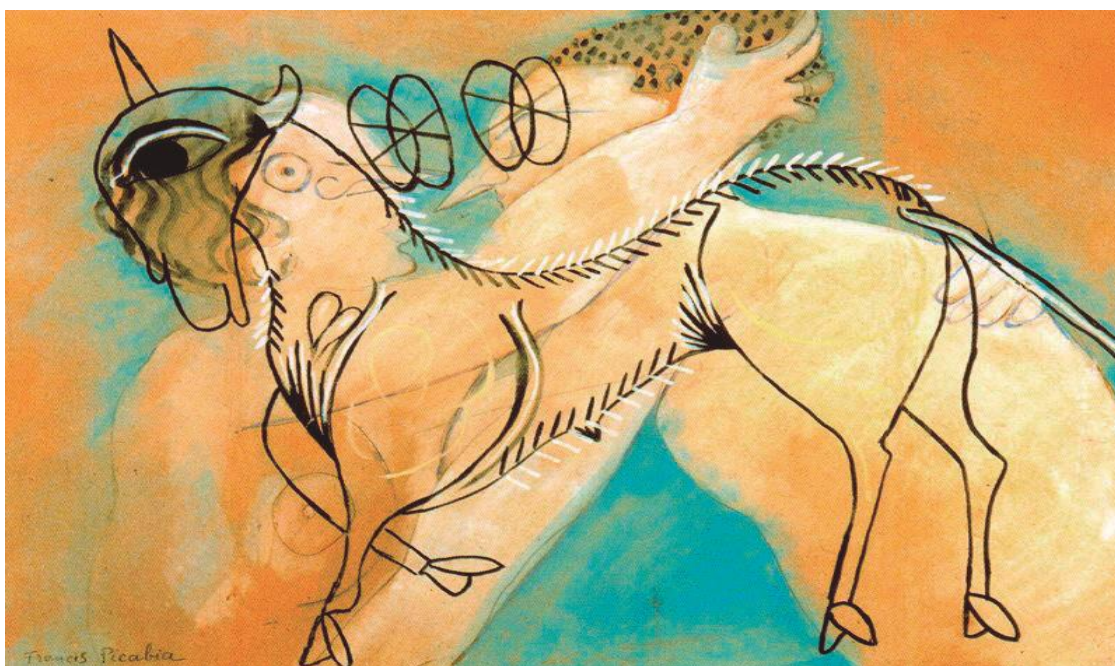
En la ilustración de Colin GilroySmith (Fig. 2.1.118) podemos advertir un punto de vista diferente al tradicional del capítulo VII titulado “Una merienda de locos” de *Alicia en el País de las Maravillas*. El ilustrador se sirve de él para construir una alegoría de los efectos de las drogas. Se aprecia la **hipérbole** en la taza, en el bote de pastillas, la jeringa y el Sombrerero. Estas grandes proporciones le otorgan cierta superioridad sobre Alicia, a la que se le aprecia muy disminuida. La taza lleva el dibujo de las cartas francesas³⁴⁸ (**Metonimia**). Es una taza sucia y con manchas lo que podría interpretarse que el juego no es limpio o bien que todo empezó como un juego que se ha vuelto sucio. El Sombrerero se encuentra detrás de Alicia en él apreciamos la ausencia de los ojos y la nariz solo un fino trazo define la boca, es como si quisiera delatar con esta elipsis la ausencia de sentidos y que connotamos como falta de sentimientos y sensibilidad. Su brazo y dedos largos llegan hasta la barbilla de la débil Alicia,

³⁴⁸ Las cartas francesas hacen su aparición en el capítulo VIII “El croquet de la reina de corazones” de *Alicia en el País de las Maravillas* dónde representan el papel de lacayos de la reina, siempre atentos a sus caprichos.

una de sus manos se apoya en el respaldo del sillón es negra y alargada como las de un esqueleto, que interpretaremos como la personificación de la muerte.

-Prosopopeya:

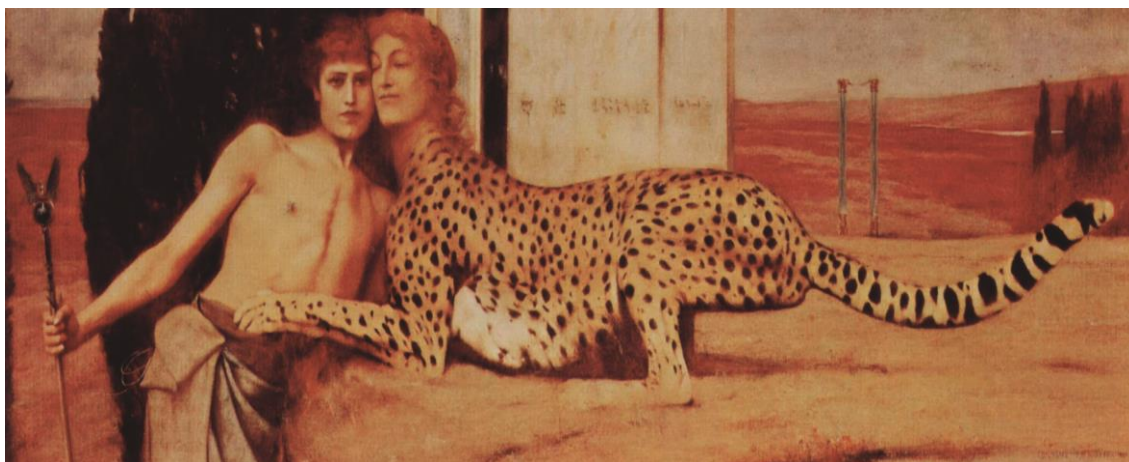
En virtud de esta figura retórica se otorga cualidades humanas a seres inanimados o animales. Se considera la **prosopopeya o personificación** también como una variante de la realización de la alegoría, las fabulas pueden incluirse análogamente aquí. Existen muchos ejemplos de la personificación clásica en evolución desde el Renacimiento hasta nuestros días y alejándonos de la prosopopeya o personificación, tal como ha sido entendida en la tradición retórica, la pintura dispone de recursos expresivos para dotar a cualquier cosa de aspectos y cualidades humanas a través de las alteraciones del iconismo: *La Rapaz* de Picabia, ave que señala con su mano humana hacia fuera del cuadro (Fig. 2.1.119).



(Fig. 2.1.119) Francis Picabia *La Rapaz* (prosopopeya)

El enigmático lienzo de Fernand Khnopff (Fig. 2.1.120) presenta una metáfora de la relación singular que un artista confinado en su soledad tiene con lo imaginario. No se trata tanto de una situación intemporal como de la problemática incomoda de lo imaginario propia de la época simbolista. El joven acariciado representa al artista. Los dos rostros están juntos, formando un todo. El artista

reposa la mejilla contra la mujer pantera, encarnación de la seducción. Así es la prisión y el dudoso regocijo del arte simbolista³⁴⁹.



(Fig. 2.1.120) Fernand Khnopff (prosopopeya)



(Fig. 2.1.121) Charles James Folkard *Canciones para Alicia en el país de las Maravillas* (Prosopopeya)

Charles James Folkard (Fig. 2.1.121) ilustra la canción “Beatiful Soup” del Capítulo X titulado “La cuadrilla de la langosta” de *Alicia en el País de las Maravillas* y para ello construye una **prosopopeya** dando vida a los cubiertos y la vajilla.

³⁴⁹ Michael Gibson, *El simbolismo*, Ed. Benedikt Taschen , Bonn Germany. 1999, p.28

Inmersos todos estos objetos en una fiesta bailan, tocan instrumentos a la vez que entonan la canción³⁵⁰

-Sinestesia:

Llamaremos Sinestesia a aquellas metáforas que al relacionar dos magnitudes, relaciona asimismo dos o más órganos sensoriales. Distinguiremos entre:

La **sinestesia pictórica** podría definirse como aquella metáfora que produce una relación entre distintos sentidos, siendo así que la pintura se percibe por la vista habrá sinestesia cuando se excite cualquier otro sentido (gusto, olfato, oído o tacto) mediante la evocación.



(Fig. 2.1.122) Claes Oldenburg, *Vitrina de pasteles* (Sinestesia icónica)

En la **sinestesia icónica** bastará la representación ilusionista para provocar en el espectador una suerte de proyección sobre lo representado capaz de activar las

³⁵⁰ Sabrosa sopa, tan rica y verde, que en la sopera rebosa y hierve ¿quién resiste a tu sabor / Sopa en la noche , grato sabor,/ ¡Sooopa que beeeella!/¡sooopa qué hermoosa!/¡De noche sopa!/beeella y riquíisiiima sooopa!

propiedades sinestésicas de la pintura. El suntuoso realismo de la Vitrina de pasteles de Claes Oldenburg (Fig. 2.1.122), objeto de deseo inaccesible, puede llegar a excitar las papilas gustativas, el modo en que la materia pictórica está dispuesto, por medio de cuidadosos toques de espátula (instrumento que comparten pintor y pastelero), alcanza un curioso, eficaz y casi perverso realismo que enlaza color, forma, textura, vista, gusto y tacto. Lo mismo podemos decir de la ilustración Animé (Fig. 2.1.123) en la que Alicia se encuentra rodeada de tartas pasteles y otros manjares que invitan directamente a ser consumidos por llevar escrito “eat me” que no se trata de una sugerencia sino más bien una imposición.



(Fig. 2.1.123) Animé (sinestesia pictórica)

La mediación icónica, y la fuerza de la representación, nos hace evocar sinestésicamente el contraste táctil entre un instrumento afilado duro y cortante y las frágiles telas, pues muchas veces aunque no se asuma el tacto como un tema específico, una insinuación mediante suaves y armoniosas transacciones cromáticas pueden sugerir una intensa y delicada sensualidad táctil. En la sinestesia icónica el mecanismo sinestésico se activa mediante una suerte de proyección sobre la obra, que hace revivir experiencias sensoriales acumuladas en nuestra memoria³⁵¹.

³⁵¹ Retórica en la pintura p.356 ,361

Una vez que hemos examinado algunas de las figuras retóricas visuales tenemos que hacer una breve referencia a lo que se le ha dado en llamar el idiolecto por su importancia para la interpretación de una imagen. Hablar de idiolecto es hacer referencia al carácter individual de la acción productora y/o lectora de las significaciones con la que un sujeto participa de un universo semántico. Al subrayar este carácter único e individualizado de las imágenes queda destacado el hecho de que cada texto visual se releva con una configuración expresiva y semántica particularizada regida por reglas individuales, que automáticamente sirve para reclamar la atención sobre lo que cada discurso visual presenta como sus rasgos diferenciadores.

No se debe caer en posiciones reductoras identificando idiolectos con obra. De hecho todo texto es un lugar de encuentro de múltiples niveles idiolectales. En el fondo, cada imagen articula – cual si de una muñeca rusa se tratase – un idiolecto de corriente o periodo histórico, un idiolecto de corpus referido al estilo personal del autor, con las marcas singulares de la realización individual que es en sí mismo.

Por ello, si es relativamente sencillo proceder a la identificación del idiolecto en obras de alto grado de uniformidad. Esta tarea se hace más difícil cuando estamos ante textos, que se apartan de los cánones dominantes en un contexto dado, o cuando nos encontramos ante textos producidos en circunstancias que desconocemos con el correlato de su influencia sobre el trabajo de producción de sentido.

3.0. MODELOS PARA REALIZAR EL ANÁLISIS Y LECTURA DE LAS ILUSTRACIONES.

No solo la biografía de Lewis Carroll, de cierto interés para el análisis histórico biográfico sino también las notas biográficas del autor pueden aportar matices diferentes a su obra, sin perjuicio de tener en cuenta las que pudieran emanar objetivamente, así como otros elementos que nos irán sirviendo de estudio para la lectura de imágenes. Analizaremos las ilustraciones del capítulo VII de *Alicia en el País de las Maravillas*, realizadas por diferentes ilustradores. Para ello, y con la finalidad de llevar un estudio ordenado, nos serviremos de los diferentes modelos críticos que se vienen aplicando a la pintura, sobre todo el modelo retórico que proponen A. Carrere y J. Saborit en su libro *Retórica de la pintura*, los cuales consideran dentro de la pintura otras manifestaciones, que transmiten conocimientos a través de signos visuales realizados con materiales pictóricos, por ejemplo las ilustraciones etc., que por su nivel elocutivo pueden ser llamado arte, pero que por el conjunto de códigos que ponen en juego, en determinados contextos de producción en los que no se privilegia la función estética, se inscriben en tradiciones del conocimiento visual.

Aunque a lo largo del tiempo se han desarrollado muchos modelos de análisis de iconos plásticos, vamos a sintetizar brevemente los más utilizados para trazar el panorama de referencias metodológicas que utilizaremos en parte en nuestro estudio

El **análisis histórico biográfico** es un método de trabajo, que se fundamenta en el acopio de datos rigurosamente contrastados con un aporte documental. Se apoya en la biografía del artista y pretende situar el cuadro en el periodo que le corresponde, periodizar las etapas estéticas del artista, describir la obra en su temática, buscar sus fuentes, describir los cuadros, valorarlo en función del artista, de la época y de la originalidad.

El modelo de **análisis estilístico**, parte del concepto de estilo como rasgos que se pueden identificar y discriminar en un autor, una escuela o una época. El estilo es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual, un autor o colectivo, un grupo, una época. Este conjunto ha recibido el nombre de **idiolecto** en el primer caso y **sociolecto** en el segundo. Se consideran en él dos planos, el **plano del contenido** que se ocupa del proceso argumental y temático, bien en relación con sus precedentes pictóricos o textuales, si los hay, o desde su más pura originalidad; y el **plano de la expresión** que analiza los motivos compositivos y su estructuración. También la pervivencia, transformación y cambio en los **estilemas**, es lo que va a generar posteriormente la posible objetividad de los juicios de valor, apoyándose sobre todo en la ruptura de la norma, en el ingenio creativo, en la perfección formal. Asimismo las técnicas y recursos expresivos de color y luz, de las proporciones o los juegos equilibrantes de la simetría o ausencia de la misma. En un modelo descriptivo, analítico y explicativo de las formas.

El modelo de **análisis semiótico** pretende globalizar una visión total de la obra, a veces utópico y a veces excesivo, pero siempre gratificante si se relacionan bien los diferentes planos y niveles. En él se combina la semiótica de la comunicación con la semiótica de la significación.

El **icono**, por su parte puede ser analizado en tres planos: **sintáctico**, **semántico** y **pragmático**. En el primero se relacionan los componentes formales entre sí. El cuadro es un sintagma, un conjunto de relaciones funcionales con los siguientes niveles: Formas-volúmenes (individualizados), dibujo y color, planos compositivos, organización de masas de formas y volúmenes (conjunto), tratamiento de la luz en relación con planos volúmenes y colores, focalización (Punto de vista del artista y del espectador), técnicas y finalmente la gestualidad plasmada en el objeto. En el **plano semántico** se relacionan los componentes significativos del objeto entre sí por partida doble: Los **intrínsecos al objeto**, harán alusión a los motivos, conformaran temas y argumentos que pueden tener una trascendencia simbólica y ética; y los **extrínsecos**, que tendrán que ver con el contexto cultural e ideológico de la obra. También estos van a entrar en el análisis

del **plano pragmático** en tanto que forman parte de la intencionalidad y formación del artista. Del mismo modo podemos considerar tres modelos básicos de lectura: el literal, el simbólico, el ético. Hay que tener en cuenta que siempre existe el riesgo de detectar sentidos que no existen, o imponer interpretaciones simbólicas forzadas por afinidades con otras obras, o por mala comprensión de los indicios del icono. **El plano pragmático** es el que se ocupa de las relaciones del objeto estético con sus productores y receptores.

En el modelo de **análisis retórico** la aplicación de la retórica como modelo sistematizado en la crítica de arte es un fenómeno del último tercio del siglo XX y coincide con una nueva valoración de los estudios retóricos un tanto eclipsados en los comienzos y mediados del siglo. Parte del hecho de que la pintura es un lenguaje ciertamente visual, y que como tal lenguaje debe estudiarse como un discurso oral o escrito. Entre las habilidades del orador estaba el organizar el discurso desde las diferentes partes de la retórica descritas por Quintiliano: **Inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio o pronunciatio.**

La **Inventio** es la búsqueda de las ideas adecuadas a la causa, búsqueda y selección de materiales, bien de una tradición pictórica previa bien de la observación de la naturaleza y el mundo. Los museos, libros grabados, etc., suelen funcionar como bancos de imágenes para la ejecución de la obra.

Dispositio y Elocutio, funcionan simultáneamente con la inventio. Quintiliano la definió como la distribución eficaz de los argumentos y de las partes del discurso. Este orden se percibe, en un cuadro, arriba-abajo, derecha- izquierda, juntos-separados etc. También se consideran aquí las relaciones cromáticas, la distribución de los bloques pictóricos, la ordenación sintagmática del cuadro, los paralelismos y sus estructuras binarias o ternarias.

Después de seleccionar las imágenes o ideas de la **inventio**, de relacionarlas con el tema y de organizarlas por conjuntos en la superficie del cuadro. Trabajamos con la **elocutio**, que va a ocuparse de las particularidades expresivas de cada bloque pictórico en sus relaciones icónicas y plásticas. La **elocutio** se

ocupa del plano de ornato o belleza de la expresión, en la que van a entrar en juego fundamentalmente las figuras retóricas, y los tropos, de los cuales unos son fácilmente perceptibles pero en otras ocasiones requieren operaciones de asimilación más o menos coherentes. Entre las figuras y tropos más frecuentes podemos citar: Repetición, acumulación, paralelismo (Isocolon), elipsis, permutación (alteración del orden) metáfora, sinécdoque, metonimia, perífrasis (circunloquio), antonomasia, ironía, alusión, hipérbole, antítesis.

El modelo de **análisis textual**. Parte de la idea del cuadro como texto. Ha sido aplicado por Omar Calabrese en *Cómo se lee una obra de arte*³⁵². Es interesante para cuadros que contiene un argumento, una estructura narrativa semejante a la de los textos literarios, aunque se puede aplicar a un cuadro aislado jugando con diferentes niveles de intertextualidad. Las focalizaciones narratológicas de Prop, Greimas y Genette son empleadas para este tipo de análisis. También resulta operativo el esquema tradicional de los componentes del relato:

-El **espacio**, referido al cuadro, fresco, ilustración, etc.; superficie plana y soporte del contenido argumental y temático que a su vez puede mostrar otros espacios interrelacionados funcionalmente entre sí: espacio de la representación y espacio representado. Este puede ser interior, exterior, cerrado, abierto y mixto, sagrado o profano. También se ocupa de la organización del espacio para generar un tema a partir de unos motivos y de la distribución espacial de sus elementos, con sus respectivos actores. Igualmente se puede analizar las técnicas para resaltar funcionalmente a esos actores y cosas en una superficie plana, fingiendo una tridimensionalidad u obviándola. El “tópico” como localización espacio-temporal tiene que ver con una “**memoria semántica**” que permite dos tipos de acción cognoscitiva por parte del lector: 1) Adquisición de los valores modales, que es adquirir la competencia de un saber ver perceptivo que supone saber mirar, aprender a mirar, etc. Pero también saber reconocer la persuasión, la manipulación o el tipo de perspectiva visual. 2) La adquisición de valores descriptivos, que se refieren a los valores subjetivos como el placer de mirar, de reconocer o recordar imágenes, la emoción frente a determinadas composiciones

³⁵² Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1999

estéticas. En síntesis, una actitud de seducción pasivo-activa, de la cual podría dar cuenta una teoría de las pasiones. En definitiva, el “tópico”, como un lugar semántico es el dispositivo del lugar donde se mira, ser mirado, opuesto al lugar desde donde se mira, visión: punto de vista; y se debe estudiar principalmente como una representación del espacio en relación con la temporalidad de la imagen, ésta representación ha de tener como punto de partida el concepto de movimiento. Que el “tópico” sea una información bidireccional significa que funciona como una dimensión tópica de las conexiones intersubjetivas que organizan las relaciones de visibilidad entre el autor y el lector. Los polos bidireccionales del autor y el lector son el soporte de las dimensiones de la legibilidad, que comprenden la percepción, la memoria y la información. Estas relaciones de visibilidad se refieren a la acción de mostrar y exhibir (o de esconder u ocultar) por parte de un enunciador que comunica así un cierto saber que ha de ser focalizado por parte de un enunciatario. El “tópico”, por consiguiente, sirve para conocer y dar a conocer, al contrario del “estereotipo” que funciona como código de reconocimiento redundante y vacío de contenido.

-Otro de los componentes del relato aplicable es el **tiempo** que comprendería: el tiempo estacional, el horario, el representado, el tiempo de producción y el tiempo de recepción. A veces también la abstracción reflexiona sobre la atemporalidad. Es importante poner de manifiesto igualmente la redundancia de la obra con el tema tiempo.

-Actantes. Personajes divididos en actores, personas y cosas, monológicos y dialógicos, individuales y colectivos, reales e imaginados, planos o redondos (mejor vacíos o llenos psicológicamente). La técnica del retrato: prosopografía y etopeya entra también en este apartado, al igual que la problemática sociológica del personaje: Rey, campesino, Dios, etc. Hay que tener en cuenta que, muchas veces junto al personaje, como persona humana, aparecen con frecuencia otros personajes no personas que tienen tanta importancia como estos en la narración, por lo que se hizo necesario acudir a un concepto más general que engloba a ambas categorías. El concepto de actante parece el más apropiado porque comprende personas, animales y cosas y, en general, se refiere a términos que por cualquier razón participan en el proceso narrativo. El sol, un bosque, pueden ser

actores. El actor puede ser individual o colectivo, figurativo o no figurativo. La actoralización es una de las claves del discurso visual y se basa en componentes tanto semánticos como sintácticos. Lorenzo Vilches reconoce tres tipos de actantes: fijos, móviles o vivientes. Los actantes fijos son los elementos de la naturaleza, que no se desplazan como árboles o montañas. Los actantes móviles son elementos de la naturaleza o artificiales que se desplazan en el espacio; y los vivientes son los que tienen vida propia. La jerarquía perceptiva que releva la importancia o dominación de las figuras en relación con los fondos correspondería a la constatación de la teoría de Gestalt, por la que el sujeto perceptor percibe una forma³⁵³.

-Narrador y punto de vista, engloba al pintor ejecutante, seleccionando el material y organizándolo. Al narrador diferido con un discurso lingüístico que se superpone *a posteriori*.

De todos los métodos expuestos utilizaremos el textual y el retórico, empleando a veces algunas notas del método histórico biográfico en los casos que nos parezcan pertinentes.

³⁵³ La lectura de la imagen, op. cit.

3.1 ENTIDADES DE CHARLES DODGSON

Nos ha parecido interesante profundizar en la personalidad del autor del relato e ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* objeto de nuestro trabajo. Existen varias biografías de Lewis Carroll, cada una enfocada desde un punto de vista distinto. Hemos recogido aspectos e informaciones que considerábamos adecuadas para poder juzgar mejor su creación y repercusiones en la obra ilustradora de otros artistas. En general los autores que escriben la biografía de Lewis Carroll hablan de una vida monótona y rutinaria. Desde nuestro punto de vista si bien la vida de Charles Lutwidge Dodgson podía ser rutinaria, no lo era la de Carroll consagrado a la fotografía, los cuentos, la escritura y a la amistad con las niñas a través de las cuales se internaba en el mundo infantil en el que vivía.

Biografía

La familia de Carroll, los Dodgson, seguían un estricto régimen: había horas asignadas para los juegos, las clases, las lecturas, la memorización y las prácticas cristiana. Se reunían para rezar y leer la Biblia por la mañana y por la tarde. Puede que la inventiva de Charles Dogson se despertara o fuera motivada al haberse tenido que encargar del cuidado de sus 10 hermanos, en especial de sus ocho hermanas, a las que destinaba sus prosas, versos y dibujos con los que creó diversas revistas que no fueron publicadas hasta 1954 y dónde se evidenciaba ya la parodia, la fantasía y el juego verbal. Ideaba juegos para divertir a sus hermanas y en cierta ocasión confeccionó, con la ayuda de un carpintero y otros miembros de la familia, un grupo de marionetas y un pequeño teatro. El mismo escribía las piezas y se mostraba muy hábil en la manipulación de los hilos que movían los personajes. Era también un gran prestidigitador, disfrazado con una peluca marrón y un largo traje blanco, con sus juegos de magia fascinaba a los espectadores.

A la muerte de sus padres, Charles se hizo cargo de seis de sus hermanas, las cuales dependieron siempre económicamente de él y fue para ellas un generoso benefactor. Las primeras clases las recibió de su padre; Charles mostró desde pequeño cierta precocidad en las matemáticas, en las lenguas clásicas y en la literatura. A los doce años estuvo en el colegio de Ridmond. En una de las cartas

que escribió a sus hermanas, contaba las bromas que los niños le gastaban para pegarle y reírse de él. A los catorce años fue enviado al colegio de Rugby, auténtico cuartel donde los mayores maltrataban a los más jóvenes: durante el sueño, le quitaban las mantas dejándole tiritar toda la noche, lo que le supuso una huella tan amarga que fue referido, posteriormente, en una carta enviada a su hermana en la que aludía al gran malestar que sufrió durante la estancia de tres años en aquel colegio. En parte pudo deberse a la rígida disciplina del colegio impuesta por los directores que habían desarrollado una serie de ideas acerca de que en la escala de valores la conducta moral estaba por encima del comportamiento caballeroso y éste por encima del éxito intelectual: *La vida no era un paraíso para tontos, sino un campo de batalla donde cada uno debía luchar y los intereses eran enormes*³⁵⁴. A pesar de esto eran habituales las intimidaciones de los mayores a los novatos, la utilización de éstos como servidores de aquellos, consentidas de hecho por la jerarquía del colegio. Existían dos tipos de servidumbres en las aulas y en el dormitorio. Si un alumno de último curso quería a un novato para cualquier actividad, elegía a uno de primer curso; y si no cumplía o lo hacía de una forma deficiente era castigado. La disciplina también dejaba bastante que desear. Se bebían grandes cantidades de alcohol y el robo era frecuente. Las ceremonias de iniciación eran a veces brutales.

La vida laboral de Chales Dogson transcurrió en el colegio universitario de Christ Church de Oxford en el que llevaba una vida ligada a sus tareas docentes de profesor de Matemática, dedicándose también a la escritura y a la fotografía. Sólo viajó una vez a Rusia, en 1867, aparte de las temporadas que pasaba en Sandow, Isla de Wight, y desde 1877 en Eastbourne, estancias para él muy gratas, porque estos lugares de playa se convirtieron en el escenario ideal y más relajado para establecer nuevos encuentros con niñas³⁵⁵.

A pesar de que el teléfono, la grabadora e incluso el cine fueron inventados en la vida de Dogson y ejercieron sobre él una gran fascinación, solo disponemos de sus

³⁵⁴ Morton N. Cohen, *Lewis Carroll*. Barcelona, Ed., Anagrama, 1998, p. 347.

³⁵⁵ Luis Maristany, *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona, Ed. Vicens Vives S.A., 1994, p. IX.

escritos para verle u oírle. Hay múltiples descripciones de su aspecto físico y su forma de hablar. Una artista oxoniense escribe de él que su rostro presentaba la peculiaridad de tener dos perfiles muy distintos: *...en la forma de sus ojos, y la comisura de los labios no se ajustaban. A veces titubeaba al hablar y yo pensaba que lo hacía deliberadamente para aumentar el interés de sus relatos.* Gertrudes Thonsom escribe:

*Siempre me producía una sensación misteriosa cuando le miraba y le oía hablar, no era exactamente un ser humano de carne y hueso. Más bien parecía un espíritu delicado etéreo, envuelto de momento bajo la apariencia de un ser humano corriente. York Powell recordaba su voz ligeramente chistosa: No era un hombre que riese con frecuencia pero a menudo a floraba una traviesa sonrisa en su boca delicada*³⁵⁶.

Todos los que le conocían destacan su bondadosa simpatía y sus rígidas normas.

Por lo que respecta a su personalidad, no se produce consenso y Carroll sigue siendo un enigma, un ser humano verdaderamente complejo. Él mismo es un misterio, en apariencias un hombre alto, erguido, vestido de negro, ceremonioso, exigente, meticuloso. Sin embargo, este exterior severo encubría: imaginación, ingenio, valoración amplia de la condición humana, habilidad para conmover, persuadir y hacer reír a otros; y, debajo de todo ello, subsistía otra fuerza, una culpabilidad inquietante, en la que sus cartas y diarios nos permite profundizar. Cristiano practicante, pero que se veía asimismo como un reiterado pecador. Nunca confesó en sus diarios, dada su austeridad victoriana, la naturaleza de su pecado, pero la angustiosa petición de indulgencias a Dios, revelan el sufrimiento por transgresiones que irían más allá de faltas corrientes. Su imaginación también debió engendrar fantasías y probablemente sus sueños fueron más allá de lo que él consideraba aceptable, aventurándose en zonas prohibidas. Partidario de una rigurosa disciplina, jamás quebrantó el decoro ni profanó la inocencia.

³⁵⁶ Morton N. Cohen, *Lewis Carroll*, op. cit. p. 348.

En 1856 inicia su pasión por la fotografía, y adopta el pseudónimo de Lewis Carroll con el que firmará su obra literaria; las publicaciones científicas o profesionales seguirían adscritas al nombre de Dogson. Esto nos lleva a imaginar al autor con dos personalidades disociadas que relacionamos con su nombre y su pseudónimo respectivamente: Dogson, modesto profesor de matemáticas, tímido tartamudo, célibe y aquejado de insomnio, que tiende a la sensatez y al puritanismo; y L. Carroll; imaginativo y mítico autor, amigo de las niñas, que penetra en el mundo infantil y lo recrea. El pseudónimo se formó a partir de una traducción de su propio nombre Charles Lutwidge, en latín Carolus Ludovicus, invertido, y retraducido al inglés. En 1856 es también el año en el que también conoce a Alicia³⁵⁷.

Sin embargo José Antonio García Déniz dice que si Dodgson era una persona y L. Carroll otra distinta nos enfrentaríamos al problema de considerar la obra de Carroll escrita por un neurótico. La teoría de la doble personalidad fue defendida por Langford Reed autor de una biografía casi esotérica de Carroll. Estos argumentos se extendieron y constituyeron un “hándicap” para los biógrafos del autor, que han tenido que construir un puente para salvar el abismo abierto entre los dos aspectos de su personalidad. Es Peter Laxender el que por primera vez habla de la lógica como puente entre Dodgson, profesor y clérigo, y el Carroll literato. Esta idea ha sido retomada por Alfredo Deaño en su prólogo a la edición española, en el que pone de manifiesto que el lugar donde se encuentra L. Carroll y Dogson es el lugar de la lógica. Daniel F. Kirk también tiende un segundo puente entre los dos aspectos de la personalidad de Carroll en una interesante monografía. La tesis de Kirk sustenta la falta de discrepancias entre las obras de Carroll, ya que toda su producción participa de su espíritu de semiólogo que se encuentra en ella y que hace patente el interés de Carroll por cualquier sistema de signos. Algunos biógrafos más recientes se han encargado de construir el último puente en la unidad de su personalidad. Estudiando la infancia de Carroll han descubierto que

³⁵⁷ Luis Maristany, *Alicia en el país de las maravillas*, op. cit p. IX.

las características más irreconciliables se encontraban ya en ella como el gusto por el nonsense en armónica coexistencia en el niño³⁵⁸.

Sobre esta cuestión Santiago Rodríguez Santerbás opina que Charles Lutwidge Dodgson y Lewis Carroll se transformaban como el doctor Jekyll y mister Hyde en un solo organismo biológico, pero ejercían funciones dispares, derivadas de sus respectivas actitudes vitales: el reverendo Dodgson se resignará a envejecer entre los muros del Christ Church, Carroll se negará instintivamente a perder los ambiguos privilegios de la infancia³⁵⁹.

Stuart Dodgson Collingwood³⁶⁰ decía de Carroll que, ante los que no le conocían, podía parecer pedante, sin embargo, para sus íntimos, sus comportamientos excéntricos no hacían más que añadir atractivo a su personalidad y así refiere mucha de sus excentricidades: rehusaba visitar a sus amigos a no ser que fuera de improviso, cuando salía a comer no consentía en beber otro vino que no fuera el que llevaba él mismo, era extremadamente friolero y mantenía un gran número de estufas en su apartamento, sin embargo, nunca llevaba abrigo fuera la época que fuera. Le horrorizaban los colores vivos, su combinación preferida era el rosa y el gris, les recomendaba a las niñas que salían con él que no se llevaran vestidos rojos o de color chillón; no podía soportar que se cortaran flores. En las cenas unos pedazos de cartón hacían de mantel y sin embargo cuando intentaba agradar a los demás daba pruebas de una asombrosa generosidad. Causar placer a su alrededor fue para él una constante preocupación. El beneficio de sus libros los distribuía en regalos y actos de caridad. Experimentaba gran placer en aportar a los mínimos detalles de su existencia un rigor y una precisión matemática. La publicidad le horrorizaba e intentaba evitarla por todos los medios. De pequeño se inventaba las diversiones más extrañas y contaba entre sus amigos a ciertos caracoles y sapos. En aquella época pareció haber vivido en ese encantador “País de las maravillas”

³⁵⁸ José Antonio García Déniz. *Alice's adventures in Wonderland: el estilo y las traducciones españolas*, La Laguna, Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1981

³⁵⁹ Santiago Rodríguez Santerbás, *Lewis Carroll: Espejo Deformante de la Inglaterra Victoriana*. Madrid: Revista CliJ, año 3, nº 22, Noviembre

³⁶⁰ Stuart Dodgson Collingwood (1870-1937) fue un clérigo sobrino de Charles Dodgson. Escribió dos libros sobre su tío.

que después describió tan gráficamente en muchos de los pasajes de Alicia, los cuales deben el origen a los campos y jardines de Daresbury. Decía que hablarse a sí mismo era un maravilloso allanamiento de dificultades: *Cuando tropiezo con algo, me parece un excelente plan discutirlo en voz alta incluso estando solo. Uno puede explicarse las cosas con tanta claridad y además uno es muy paciente consigo mismo nunca se irrita con su propia estupidez.* Alice recordaba que en Oxford vestía ropa negra, pero cuando las sacaba a pasear a ella y a sus hermanas al río utilizaba unos pantalones blancos de franela. Lionell A. Tollemache dejó constancia de dos impresiones contrastantes sobre el estilo de conversar de Charles:

De su brillantez no puede dudarse; pero a la misma vez era muy difícil definirla o centrarse en ella...Todo lo que él decía, todas sus rarezas y habilidades, surgían de la conversación...de una especie de rutina habitual. Nunca sabías por donde iba a salir; y todo el tiempo parecía haber una rara sucesión lógica, que casi obligaba a aceptar las conclusiones más inesperadas. Tenía un repertorio de historias, pero nunca las contaba por si mismas, sino que las sacaba a colación a raíz de alguna frase dejada caer en una conversación corriente³⁶¹.

Tomas Bank Strong decía de él:

Hablaba con soltura y naturalidad, con respeto a lo que pasaba a su alrededor; y su fuerza residía, como ocurre con frecuencia en sus libros, en que repentinamente daba un nuevo sentido a cualquier expresión ordinaria, o sacaba consecuencias inesperadas de cualquier idea corriente. Dogson siempre estaba dispuesto a hablar de temas serios; y cuando lo hacía, aunque refrenara por completo su sentido del humor, te sorprendía con puntos de vistas inesperados y desconcertantes³⁶².

Por su parte Ethel Rowel recordaba:

³⁶¹ Morton N. Cohen, *Lewis Carroll*, op. cit. p.348.

³⁶² *Ibíd.*, p.349.

El Sr. Dogson venía al colegio a explicarnos su ingenioso método y , cuando lo hacía, creo que los hechos eran cada vez más extravagantes y las ideas más fantásticas y, mientras el exponía el tema, yo estaba encantada con mi primera experiencia de las complejidades del pensamiento abstracto. El Sr. Dogson me impuso esa independencia del pensamiento que yo nunca había intentado ejercitar anteriormente. Bajo sus estimulantes enseñanzas poco a poco me sentí capaz en alguna medida de juzgarme a mí misma, de elegir y, si era necesario rechazar³⁶³.

Charles Dogson experimentó un gran interés por los fenómenos de ocultismo, y durante algún tiempo fue miembro de la “Sociedad Psíquica”. Este entusiasmo por los espectros le proporcionó la ocasión de conocer al pintor Hephhy, el cual había pintado el retrato de un fantasma que decía haber visto. Un eco de estas preocupaciones fantasmales se percibe en su poema *Fantasmagoría*, en el que Carroll relata sus relaciones con un fantasma charlatán y nos habla de las diferentes clases y costumbres de fantasma espectros, *pixies*, *fetches*, etc.

Lewis Carroll llegó a reunir un gran número de libros de medicina en su biblioteca y decidió estudiar medicina debido a que en cierta ocasión tuvo que atender a una persona con un ataque de epilepsia y no pudo actuar eficazmente por su falta de conocimientos médicos. Dormía unas tres horas diarias, Collingwood lo atribuye a su exceso de trabajo cerebral, pero Florence Becker Lennon, lo achaca al problema inconfesado de pederastia que le atormentaba. Conoció a Alice Lidell porque la biblioteca dónde trabajaba Carroll comunicaba con el jardín del Decano Lidell, donde veía jugar a sus hijas. Alice fue la primera amiga niña que frecuentó a partir de los 30 años, su inocente charlatanería fue uno de los placeres de sus primeros meses en Oxford. Es posible que Carroll contrajese esta manía de rodearse de niñas para recuperar la emoción que había sentido cerca de Alice, pero la relación firme con la familia Lidell se inicia cuando comienza su afición por la fotografía, el primer retrato que hizo fue a uno de los hijos de ésta.

³⁶³*Ibid.*, p.567.

Carroll a veces se llevaba a las hijas de los Lidell a dar largos paseos y expediciones por los ríos. Las jóvenes también visitaban sus habitaciones muy a menudo. La amistad con ellas estaban muy enraizadas y las niñas le tenían un gran cariño. La primera ruptura con los Lidell, en Junio 1863, no está aclarada. Luis Maristany dice que se había especulado que se debió a una petición de matrimonio rechazada. El 12 de mayo del mismo año había escrito que solicitó en vano que le dejaran llevar a las Lidell al río, pero la madre no permitió que en lo sucesivo fuera ninguna de ellas, Carroll escribió en su diario: *una cautela bastante superflua*, añadiendo: *ayúdame oh Dios a vivir más para tí*³⁶⁴. En los siguientes seis meses, mientras Charles estaba dibujando las ilustraciones en el manuscrito para Alicia no aparece ninguna mención a las Lidell. El 13 de Septiembre de 1864, mientras estaba en Croft, terminó las ilustraciones, posteriormente, se pasó por Londres dónde visitó a Mcmillan y a Tenniel para hablar sobre el libro. El 26 de Noviembre envió el manuscrito a Alice, curiosamente no lo hizo personalmente. El 11 de Mayo se encuentra con Alice y la señorita Pricket y cuenta *Alice parece haber cambiado mucho y apenas para mejorar, probablemente está pasando por la acostumbrada fase de transición embarazosa*³⁶⁵.

El enfado entre Carrol y la familia de Alice, cuando la niña comenzaba la adolescencia, hace que el tono de sus libros se ensombrezca y su humor se vuelva agresivo y estridente. Las cartas que dirigió a Alice, según cuenta uno de sus hijos fueron quemadas por su abuela que lo odiaba. Las únicas que se conservan fueron las que envió a Alice casada, en unas de ella escribe: *la imagen de aquella que fue, a través de tantos años mi ideal amiga niña, está más clara que nunca...*

Al igual que algunos biógrafos no se ponen de acuerdo con respecto a la doble personalidad de L.Carroll, también las opiniones se bifurcan en cuanto a la extraña relación que este mantenía con sus jóvenes amigas. Ello es importante, puesto que aunque se diga que la obra es independiente del autor, lo cierto es que nunca veríamos igual su obra si se probaran las acusaciones que le hacen. No existe un juicio definitivo ni una explicación convincente. Los juicios van desde considerarlo

³⁶⁴ *Ibid.*, p.367.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.263.

un pederasta, hasta los que defienden ardorosamente la inocencia de esas relaciones basándose en los testimonios de quienes se consideran sus amigas. De la primera opinión es Ruper Croft Cooke, el otro extremo está representado por Martín Gandner. También Parriot indirectamente expone en su libro una tendencia a considerar cierta culpabilidad en Carroll, mientras Morton se muestra más compresivo, pero ninguno de ellos se atreve a afirmar ni una cosa ni la otra. Nabokov llegó a decir que Carroll guardaba una patética afinidad con el protagonista de su novela *Lolita*, pero Carroll salió adelante de la misma manera como tantísimos victorianos que pudieron compaginar sus vidas con la pederastia. Douglas Nickel, comisario de la exposición fotográfica de L. Carroll en New York sale en su defensa y aclara que pese a las afinidades entre Humbert y Carroll, *aquel era un pedófilo patológico y este un artista distorsionado por un diagnóstico post-moderno que reduce su biografía a pura desviación y su creatividad a meros síntomas*. Nickel le da la vuelta a la historia y habla de la afinidad entre Nabokov y Carroll: *a uno le dio por las niñas y a otro por las mariposas. En ambos su afán coleccionista fue mucho más que un hobby una auténtica pasión*³⁶⁶. Every Hatch autora del prefacio *Cartas a niños* escribe:

Después de la ruptura con Alice, la atracción que tenía por las niñas se fue convirtiendo en una manía, en cualquier parte se hacía amigo de las niñas que encontraba. Para facilitar el acercamiento llevaba un maletín de juguetes que abría en el momento oportuno. Las invitaba a pasear, a comidas campestres o a pasar un día con él en Londres para asistir a una representación de teatro. En el curso de estas salidas las entretenía con historias, adivinanzas y, a la vuelta, tras ofrecerles el té en el gran salón, cuyas ventanas dominaban la avenida de Saint Aldate, les tenía reservada muchas distracciones. Abriendo un inmenso armario aparecía una extraordinaria colección de juguetes automáticos: un magnífico oso de peluche que andaba solo y se entregaba a diversas acrobacias, ranas saltarinas, conejos y ratones mecánicos, y un murciélago que había construido el mismo y que, convenientemente elevado, empezaba a

³⁶⁶ Carlos Fresneda, "Una mirada limpia a las niñas de Lewis Carroll", *El Mundo* 28-VI- 2003, p. 46.

revolotear por las esquinas de la amplia estancia. Cajas de música, un organillo que tocaba dando vuelta a una manivela (a veces para intrigar a sus amigas, lo hacía funcionar al revés), espejo deformante y una maravillosa colección de muñecas de todos los tamaños y orígenes. Después del té, a veces, en su taller de cristal que había hecho instalar, vestía a sus amiguitas, disfrazándolas con trajes que conservaba en un baúl. Las hacía posar largamente ante el objetivo para obtener unos clichés perfectos se comprende, por tanto, la expresión sufriente, insatisfecha, que nos presentan la mayoría de sus retratos fotográficos³⁶⁷.

El punto de vista de Morton es diferente, y argumenta que en la obra de Charles hay una implicación con la infancia, una fascinación irresistible por lo que él llama temperamento infantil: *cualquiera que haya amado a un niño*, escribe en el prólogo de Alicia, *conocerá la admiración que uno siente en presencia de un espíritu recién salido de las manos de Dios, sobre el que no ha caído aún ninguna sombra de pecado³⁶⁸*. Algunos consideran la devoción de Charles por la infancia como una obsesión, una manifestación de algunas deficiencias, una inadaptación, incluso una perversión. Pero puede que el origen de ese apego no estuviera sino en las responsabilidades que como hermano mayor le delegaron sobre sus ocho hermanas. Como creció siempre acompañado de niñas llegó a acostumbrarse no sólo a su presencia sino también a sus puerilidades. Igualmente puede que también ejercieran influencia las lecturas que frecuentaba de Blake, Dickens, Tennyson, Coleridge y Wordsworth. Blake vio en la infancia destellos de la divinidad, el mensajero venido de arriba que trae indicios del paraíso. Para Blake el niño era a la vez, engañosamente simple e intrínsecamente complejo y esta era la visión que tenía Charles de la niñez. Esa inocencia poseía para él un encanto al que no podía resistirse y descubrió que los niños ahondaban más en las verdades complejas con mayor claridad y perspicacia que los adultos. No hay más que hojear la obra de Dogson para ver que Blake embelleció su creatividad tomando algunas ideas, palabras e imágenes de éste. Al igual que Dickens, nuestro autor estaba en contra

³⁶⁷ Luis Maristany, *Cartas a niñas*, Plaza Janés, Barcelona, 1987, p.9.

³⁶⁸ Morton N. Cohen, *Lewis Carroll*, op. cit. p. 142.

de las convenciones y actitudes desconsideradas hacía los niños que de alguna forma se promovía en la sociedad victoriana. Dickens en una de sus obras, *Tiempos difíciles*, aboga por la libertad de los niños para dejar vagar su imaginación, al igual que Rousseau se opone a la disciplina estricta y a las rígidas reglas de educación que inhiben al niño. De Tenneyson tomó su melancólico sentimentalismo. Su preferencia por la pureza y la desnudez la vertió en las ilustraciones de sus posteriores obras. Lewis Carroll afirmaba que su apego a los desnudos artísticos de niñas estaba exento de erotismo. En una carta a Arthur B. Frost³⁶⁹ con ocasión de unas ilustraciones que le estaba realizando para unos poemas le afirmó “*Mi ideal de belleza es una chica de unos doce años*”.

Carlos Fresnada corresponsal del Diario *El Mundo*, con motivo de la exposición de fotografías celebrada en New York, señalaba que pese a las condescendencias victorianas, el desnudo infantil tenía entonces unas connotaciones artísticas que muchos no sabrían apreciar hoy. Carroll no pudo evitar el escándalo y claudicó ante los rumores, devolviendo las instantáneas a los padres que nunca cuestionaron las intenciones de Charles Dogson³⁷⁰.

Una de las singularidades de Charles Dogson era la obsesión que mostraba en evitar la tentación y el pecado y acostumbraba a escribir en su diario sus lamentaciones, sus buenos propósitos “*el pecado es la única angustia insoportable de la vida*”. En una primera época parece que estos remordimientos provienen de su trabajo no hecho de la forma como él pensaba que debería haberse realizado. Sus auto-recriminaciones, sus protestas acerca de la vida pecaminosa, disminuyen conforme se desenreda el hilo que le une a la residencia de los Lidell. Nunca se

³⁶⁹ Arthur Burdett Frost (1851 1928) fue un conocido ilustrador, artista gráfico, pintor y escritor de comics americano. Es conocido también por su representación dinámica del movimiento y la secuencia. Frost es considerado, igualmente, uno de los grandes ilustradores de la “Edad de oro de la ilustración americana”. En 1884, Frost publicó *Stuff and Nonsense*, una antología de sus obras que avanzaron el concepto de los dibujos de detener el tiempo. Ilustró algunas obras de Lewis Carroll, entre ellas *Un Cuento Enredado*, colección de diez cuentos cortos humorísticos publicados en serie entre 1880 y 1885 en la revista *El Paquete Mensual*. Las historias, o nudos como los llama Carroll, presentan problemas matemáticos. En un número posterior, Carroll le da la solución a un nudo y se analizan las respuestas de los lectores. Las interpretaciones matemáticas de los nudos no siempre eran sencillas.

³⁷⁰ Carlos Fresnada, *Una mirada limpia a las niñas de Lewis Carroll*, op. cit., p.46.

sabr  que tentaciones le acosaban y a las cuales sucumb  según su propia confesión, ya que Charles como buen victoriano no podía expresar nada que aludiera al tema prohibido de las necesidades o deseos sexuales. En cierta ocasión escribió: *Siento mi propia maldad más intensamente de lo que soy capaz de expresar con palabras; pero creo que, cuanto más siente uno sus propios pecados, y la maravillosa bondad de Dios que tanto perdona, más desea ayudar a otros a librarse de la vergüenza y el sufrimiento que se ha causado a sí mismo*³⁷¹.

Roger Lancelyn Green publicó en 1953 los Diarios de Lewis Carroll en dos volúmenes que contienen alrededor de las 656 páginas de texto superviviente y est n basados en una adaptación mecanografiada preparada por su sobrina Menella Dogson. Las cartas y los diarios son los que han arrojado luz sobre los pasajes más oscuros de su obra; documentan y definen la fe religiosa de su autor y permiten un examen más minucioso y fiable de su pensamiento y vida emocional.

Aunque Lewis Carroll no hubiese escrito libros para niños, se le hubiera conocido por más de una disciplina. Su bibliografía contiene más de 300 artículos y además fue un inventivo y prodigioso escritor de cartas. Si bien los críticos no lograron captar el significado de su lógica en las Matemáticas, escritores recientes han mostrado que abrió un nuevo camino a numerosas ramas de su especialidad y que su obra se anticipó a su época. Pionero en la fotografía ha sido reconocido como el mejor retratista del siglo XIX. Tiene cierta curiosidad el poema escrito a los 13 años que titula *“Mi hada”* en el que se saca la moraleja de no debes *Tengo un hada a mi lado que afirma que no debo dormir, no debes re rte no debes beber demasiado (...) No debes luchar  qu  debo hacer? No debes preguntar...* Su t pico humor y singular talento, ya sabía utilizarlo con excelentes resultados. Detrás de estas parodias se esconde un fino observador, un crítico, un espíritu independiente en el que por debajo late un sombrío acento de queja, un punzante rencor.

Uno de sus primeros ensayos fruto de los trabajos realizados en el colegio, con una cita atribuida a Publio Sirio, fue *Formosa facies muta commendatio est*, que se traduce como *Un bello rostro es una muda recomendación*: en él habla de la belleza

³⁷¹ Morton N. Cohen, *Lewis Carroll*, op. cit. p. 285.

y el placer. Es aquí donde parece que comienza a ser consciente de que la habilidad para contemplar la belleza y ser conmovido por ella es uno de los mayores placeres posibles, el más ennoblecedor y perdurable. El encanto y la admiración por lo que percibimos como bello surge naturalmente, aunque no sepamos nada del carácter de la persona que posee esa belleza. Toda su teorización estética está provocada por los cambios emocionales que él mismo ha reconocido en su interior. Otro ensayo lo basó en la idea del combate entre bien y el mal...*nada aprovecha que no pueda también perjudicar*, idea que oyó decir en el juego del rugby. En el citado ensayo manifiesta también que hacer el bien es la mayor fuente de felicidad.

La mayoría de las cosas de la naturaleza están dotadas de un cierto principio, inseparables de ellas como si formaran parte de su ser, que afecta a la vista, y a través de ella a la mente, produciendo una sensación de placer, que nos hace detenernos y no estar dispuesto a perder de vista el objeto de nuestro deleite; a este principio lo llamamos Belleza. Tal es la belleza del paisaje, de los árboles, lagos y montañas de la inmensidad del océano, del esplendor del ocaso, del pleno día, de la majestad de la noche, de los animales... No sólo el ojo tiene ese poder de satisfacer el alma interior, el oído también desempeña su papel; y hay una Belleza asociada al sonido, análoga a la de la forma y el color³⁷².

-Obras

Otras obras de Carroll como *La captura de Snark* no llegaron a tener tanto éxito como *Alicia en el País de las Maravillas*. *El Standard* le condenó: *El señor Carroll, tras obtener un éxito en el campo de la fantasía exquisita, ha intentado lograr otro y ha fracasado. No hay ingenio ni humor en esa pequeña extravagancia en verso. Sus disparates, no consiguen divertir ni sorprender. Saturday Reiew* alabó el poema, pero añadió que...*las ilustraciones carecían de sentido del humor que distinguen hoy en día a la mayoría de dibujantes cómicos. El Courier* echa de menos en las ilustraciones *“la delicada gracia de Tenniel... al lado de las de Alicia, las de Snark parecen mediocres y toscas”*.

³⁷² Ibíd op. cit. p.195.

La caza de Snark es un relato de aventuras en versos rimados que cuenta la historia de un grupo de excéntricos que emprenden un viaje en un barco renqueante que a veces navega hacía atrás para capturar al mítico Snark, nada se sabe acerca de su aspecto pues Carrol no permitió que se publicara la imagen de Snark. Cazar a Snark era una difícil empresa y no hay ni dos lectores que coincidan en su interpretación, pues toda clase de sentidos se esconden tras determinadas estrofas y, sin embargo, al igual que en el mundo de Alicia, nada hay de previsión ni de hipotético, en el absurdo mundo que Charles ha creado. Carroll sabía que la mayor parte de sus obras creativas tenían significados ocultos. Pero también podía burlarse del significado. Charles estaba dispuesto a que el lector imaginara todos los significados que quisiera más de lo que tuviera el propio texto; así se lo hizo saber a una de sus amigas niñas:

En cuanto al significado de Snark, me temo que sea sólo un disparate, sin embargo, cómo sabéis las palabras significan más de lo que queremos expresar cuando la usamos: de modo que un libro entero debe significar mucho más de lo que el escritor quería decir, así que el significado que se le quiera dar al libro tengo mucho gusto en aceptarlo como correcto ³⁷³.

El verdadero significado, como ocurre en *Alicia*, es que no tiene significado. Se trata más de esencia que de significado, de sentimiento que de pensamiento, de escuchar que de ver. Siempre le interesó más entretener, captar las sensibilidades estéticas y las emociones que instruir, o concebir ingeniosos significados. Sabía que en el apogeo de la mojigatería victoriana, la risa, era con frecuencia demasiado sospechosa, el humor se consideraba irreverente, la diversión se equiparaba con el pecado. En demasiados hogares la enseñanza y el cultivo de la mente eran las únicas actividades autorizadas. Sin embargo en la escalas de valores de Charles Dogson había sitio para la diversión y el disparate, sin que por ello disminuyera la seriedad de la vida.

A pesar de las reseñas de prensa *Snark* se ha ido volviendo más importante con el paso de los años. Especialistas en humor, disparate, teoría de la comicidad han

³⁷³ *Ibíd.* op. cit. p.485.

estudiado el poema pero en general sus críticas lo oscurecen más. Los críticos han analizado los más pequeños detalles, pero no han logrado enterarse de su grandeza, pues es a través de la musicalidad de sus palabras como Charles llega a los lectores, no mediante la transmisión del pensamiento. El sonido de las palabras y su combinación en verso y estrofas actúa sobre nosotros lo mismo que la música: sonidos similares, sonidos contrastados, contrapuntos ecos. Repitiendo el estribillo una y otra vez ocurre que la sonoridad de la palabra “Snark” está bastante alejada de “Boojum” como para que la captemos; una breve otra aguda y seca la otra grave, baja y melodiosa. Juntas abarcan un amplio registro de sonidos, de gran diversidad y unidad de existencia, las contradicciones con las que nos enfrentamos a la vida y muerte. Charles no permitió que Snark fuera nunca descrito, para él el misterio era impresionante y representaba una fuerza sagrada que regía el mundo y que trazaba los límites entre lo temporal y lo infinito.

Fue el 4 de Julio de 1862 cuando comenzó su obra *Alicia en el País de las Maravillas*, escribiendo en su diario: *Seguido el río hasta Goldstow con las tres pequeñas Liddell: hemos tomado el té al borde del agua y no hemos regresado a Christ Church hasta las ocho*. En la página siguiente añadía: *en esta ocasión les he contado una historia maravillosa: Las aventuras fantásticas de Alicia*³⁷⁴. Morton relata como Duckworth que acompañaba a veces a Charles en sus excursiones y entretenía a las niñas, estuvo presente el día que Charles contó el cuento de Alicia.

Recuerdo que aquel día le pregunté: Dogson ¿es uno de esos cuentos improvisados? - y él me contestó: -Sí, me lo estoy inventando sobre la marcha-. También recuerdo como a la vuelta Alicia insistió en que lo escribiera, él afirmó que lo intentaría y después me contó que se había quedado levantado casi toda la noche, poniendo en un papel lo que recordaba de las ocurrencias con que había amenizado la tarde. La historia tal como la describió fue casi palabra por palabra la que había dicho en el bote. El tema llegó a su espíritu como una inspiración que raramente se produce más de una vez en la vida del hombre. Nada de lo

³⁷⁴ Luis Maristany, *Alicia en el país de las maravillas*, op. cit. p. XV.

*que escribió posteriormente llevaba la frescura, humor e inteligencia, y verdadero genio. Posteriormente le añadió sus propias ilustraciones a pluma y le regaló el volumen a Alicia, este solía verse a menudo sobre la mesa del salón de la residencia de los Lidell*³⁷⁵.

También Alicia, en la biografía contada por Collingwood, rememora:

*Casi toda la historia de Alicia nos la contó aquella calurosa tarde de verano, en la que la sofocante bruma relucía por encima de los prados en donde el grupo había desembarcado para resguardarse un poco a la sombra de los alminares próximos a Godstow. Allí las tres pedimos que nos contara un cuento y así comenzó el delicioso cuento. A veces para hacernos rabiar o porque tal vez estuviera realmente cansado decía “y eso es todo hasta la próxima vez” a lo que exclamábamos “¡pero si ya es la próxima vez!”; y tras insistirle un poco, volvía a empezar el cuento, otras veces fingía quedarse dormido con gran consternación por nuestra parte*³⁷⁶.

A los 53 años Carroll empezó a preparar la edición de *Alicia para niños*. Una vez que tuvo los dibujos coloreados por Tenniel comenzó el texto para *The Nursery Alice*. Pero cuando los vio impresos, quedó horrorizado “demasiado vivos y chillones”. Canceló toda la edición de diez mil ejemplares y ordenó imprimir otros diez mil. El libro apareció finalmente en el 1880. El original tiene la portada de Gertrudes Thomson y una veintena de ilustraciones coloreadas por Tenniel. En *The Nursery Alice* hizo más que condensar la historia: trató de explicar e instruir a los niños acerca de sus personajes para lo que las ilustraciones son básicas. Una de las cualidades de Lewis Carrol era los cuidados que observaba en las ilustraciones estableciendo sus peculiares criterios estéticos en sus cuentos. Su preferencia por la pureza y la desnudez la vertió en las ilustraciones de sus posteriores obras. En una carta que le escribió a Furniss dándole instrucciones de cómo vestir a Silvia y Bruno decía:

³⁷⁵ Morton N. Cohen *Lewis Carroll*, op. cit. p. 126.

³⁷⁶ *Ibíd.*, p.126.

Estoy complacido con la idea de vestirla de blanco que se ajusta a la ideas que yo tengo de ella, quiero que sea una encarnación de la pureza, bata blanca ("ceñida", desde luego: aborrezco la moda del miriñaque) medias blancas (¿o sería más bonito calcetines? Cuando las niñas tienen pantorrillas bien contorneadas, las medias parecen dar lastima). También creo que podríamos aventurarnos a que su traje de hada fuera transparente³⁷⁷.

Cuando encargó a Gertrudes Thomson las ilustraciones de hadas, desnudos que en última instancia aparecerían en *Tres ocasos y otros poemas*, se lamentaba del bosquejo de una de las hadas que parecía un muchacho:

Si le añadiera el pelo y le estilizara un poco las muñecas y tobillos, se convertiría en una hermosa jovencita. Hubiera preferido que todos los duendes fueran chicas, confieso no sentir admiración por los dibujos de los muchachos desnudos. Se tiene siempre la sensación de que necesitan ir vestidos mientras que uno se pregunta por qué las encantadoras formas de las niñas tienen que ir siempre tapadas³⁷⁸.

Lewis Carroll como dibujante nunca tuvo gran estima entre sus contemporáneos. Pudo elegir ilustrador entre varios de primera fila pero, siguiendo el consejo de algunos amigos, se decidió por John Tenniel un famoso caricaturista, que ya había ilustrado las fábulas de Esopo. Actualmente, la fama de Tenniel parece excesiva, el crítico francés Henri Farisot, especialmente, se pronunciaba en contra de la popularidad de este ilustrador al que juzgaba de artista mediocre. Sin embargo pese a la mediocridad, Bland piensa que su estilo era precisamente el que convenía a la obra literaria de Carroll. El prestigio de JohnTenniel se debía a su experiencia como ilustrador y a una cualidad muy apreciada en aquella época: la fidelidad de la ilustración al texto, para lo que

³⁷⁷ *Ibíd.*, p.284

³⁷⁸ *Ibíd.*, p.284

Tenniel estudiaba los textos cuidadosamente. Sarzno pone de relieve el hecho de que las mismas limitaciones técnicas de Tenniel contribuyen a hacerlo un ilustrador apropiado para *Alicia*. Lo que de plano, sobrio o incluso falto de sentimiento tiene su dibujo, constituye la cualidad esencial para cualquier ilustrador de esta obra, pues de esta forma se consigue la pura y exacta definición de sus personajes. No hay por tanto, que buscar creatividad en un artista que nunca fue un creador, sino mero interprete de las ideas del escritor al que sirve. Y así como apunta el biógrafo de Tenniel, las ilustraciones contribuyen a dar una impresión de realidad a la obra. Es tal el realismo del país de las maravillas que Alicia parece una intrusa. Sarzano piensa que la presencia humana de Alicia está tratada con menos simpatía que las magníficas ilustraciones con los animales, la especialidad de Tenniel, pero este hecho no está en contradicción con el espíritu del libro.

Darton piensa que *Alicia en el País de las Maravillas* recoge lo mejor de la producción de Tenniell y afirma la inseparabilidad del texto de Carroll y sus ilustraciones, hasta el punto de que ambos lenguajes conforman una obra única. Forres Reid el gran investigador del movimiento de los años sesenta en la ilustración, coincide con Darton al destacar la armonía entre texto y dibujo y reconoce con Furniss que Carroll fue muy afortunado en la elección del ilustrador, incluso desde el punto de vista estrictamente comercial. Palabra y dibujo están imbuidos en un mismo sentimiento, como si fueran obras de un mismo autor, hasta tal punto que los críticos trataban de buscar analogías incluso en una técnica dibujística que estaba ampliamente difundida en la época, y sin embargo Furniss dejó entrever que Carroll no se mostró nunca satisfecho con las ilustraciones de Tenniel. La causa del problema puede deberse que en un principio Carroll concibió su obra con ilustraciones y a que él mismo tenía una idea exacta de lo que deseaba. Collingwood pretende hacer creer que si Carroll no ilustró él mismo el volumen era porque no tenía suficiente confianza en sus medios artísticos como para arriesgarse a dejar reproducir sus propios dibujos. Florence Becker y Lennon afirman que fue muy a pesar suyo que Carroll cedió a Tenniel el ocuparse de ilustrar su libro, pero si Carrol nunca llegó a estar conforme con Tenniel ni con los demás ilustradores puede que estuviera en su vocación frustrada de dibujante;

siempre quiso dibujar y lo hizo durante toda su vida, aunque no le acompañó el éxito³⁷⁹. Alguna de las notas de los últimos años de sus diarios, nos presentan todavía a Carroll luchando por plasmar gráficamente la figura humana en una cartulina, para lo cual aprovechaba su amistad con algunas artistas como Gertrude Thomson. Allí intentaba reproducir a los modelos profesionales que posaban para los pintores, en especial si eran niñas o adolescentes, siempre en dibujos de cuerpo entero.

Roger Lancelyn Green en la introducción a la edición de *Alice's adventure in wonderland* que hizo la editorial Every man con los dibujos de Carroll, nos informa que este solía ilustrar las revistas familiares que escribía para entretenimiento de sus hermanos y que, con el paso de los años, sus contribuciones literarias a revistas iban acompañadas de ilustraciones de su propia mano, aunque estas últimas no fueran aceptadas. Cuando Florence Milner editó dos de esas revistas familiares manuscritas, también repara en el mismo hecho, y destaca tanto la abundancia de dibujos como su fidelidad al texto. Esto pone de relieve que L. Carroll. concibe su obra desde un principio para ser ilustrada. El mismo intenta ilustrar *Alicia en el País de las Maravillas* como muestra alguna nota de su diario de 1863, cuando está atareado en la redacción del cuento que le solicitó Alicia Lidell y pide prestada una historia natural que le sirva de guía para el dibujo de los diferentes animales que aparecen en la obra.

Las obras posteriores también fueron ilustradas, porque Carroll tenía una mente visualizadora y gráfica, que al tiempo que escribía un relato parecía necesitar la ilustración de la escena. Puede que su escaso éxito por su afición al dibujo fueran los motivos que le impulsaron a convertirse en un admirador y ferviente practicante de la fotografía, convirtiéndola en su pasatiempo favorito durante muchos años, hasta que tuvo que abandonarla para evitar, al parecer, las murmuraciones de las madres de las modelos. Como en todos los aspectos de su vida Carroll se tomó muy en serio el nuevo arte, revelándose una vez más como extremadamente metódico y perfeccionista. Lo que empezó siendo un pasatiempo

³⁷⁹. José Antonio Gacía Déniz. *Alice's adventures in Wonderland: el estilo y las traducciones españolas*, op. cit.

fue tomando cada vez más importancia hasta el punto de que hoy se le considera como uno de los pioneros de la fotografía en Inglaterra, destacando como retratista, especialmente de niñas. Dada la difusión y éxito que alcanzó el libro, se creó una industria alrededor de *Alicia*. Proliferaron las traducciones, los personajes de *Alicia* inspiraron a empresas artísticas y comerciales, surgieron imitaciones y parodias, aparecieron escuelas, y le fueron atribuidos a Carroll poemas que nunca había escrito. Él seguía generando ideas relacionadas con los libros de *Alicia*. Inventó un estuche para sellos; en la envoltura aparecían dibujos de *Alicia*, y en el interior se producían dos hábiles trucos. Cuando se quitaba la envoltura, el dibujo de la protagonista meciendo el bebé de la Duquesa era remplazado por otro idéntico de ella meciendo el cerdo; del mismo modo, en el dorso del gato de Cheshire era sustituido por el rastro de su sonrisa burlona. Cuando se abría el estuche había unas ranuras para las diferentes clases de sellos de correo.

Sus inventos fueron múltiples: un aparato para escribir en la oscuridad al que llamó Nictógrafo, la idea de la conveniencia de que los mapas para los viajeros tuvieran pliegues, sugerencias para la mejora de la iluminación y la calefacción. Pero los inventos más interesantes, son, sin duda, aquellos que tienen como material la palabra y las letras. Era un entusiasta de los juegos mentales, especialmente si los consideraba instructivos. Entre los juegos no lingüísticos no hay ninguno realmente inventado por Lewis Carroll; son solo modificaciones de juegos tradicionales, ingeniosos a la vez que complicados. Uno de ellos consistía en mover letras sobre un tablero de ajedrez. Los juegos consistían en pasar de una palabra a otra, cambiando una letra cada vez, o una sílaba, o un indeterminado grupo de letras, de modo que siempre resulten palabras existentes. Además de estos juegos, empleaba en el lenguaje gran cantidad de adivinanzas, anagramas, criptogramas, poemas acrósticos³⁸⁰. También jugaba con la lógica y las matemáticas. Todos los juegos muestran esa tendencia tan suya de jugar con un sistema de signos, ya sea el lenguaje cotidiano, o el complejo mundo de la lógica y las matemáticas, porque junto a la ligereza imaginativa y fantástica figura la

³⁸⁰ Según expone León María Carbonero y Sol Meras en su obra *Esfuerzos del ingenio literario*, 1890. Los antiguos y en concreto Marcial habían acuñado, para estos artificios o pruebas de ingenio, el término “nugae difficile” traducible en español como “bagatelas difíciles” y fue tal la afición que despertaban dichos juegos que en la segunda mitad del siglo XIX les dedicaban una sección especial dentro de algunas publicaciones.

actividad pura y simple de tipo lingüístico, concebida al margen de cualquier uso práctico. Carroll como prestidigitador verbal estimula e induce al narrador: juegos de palabras bajo todas sus formas, atención preferente al significante por encima del significado, pruebas de ingenio verbal. Se trataba para Carroll, de algo inseparable del juego y de la creatividad; porque, como estos, respondía a una propensión innata, pues como sentenció en una de sus cartas a niñas *“uno de los más profundos móviles del corazón humano, es la aliteración”*³⁸¹

Lo que hay que destacar es que la peculiaridad de mezclar la narración y problemas lógicos y matemáticos está muy cerca de las zancadillas lingüísticas que se encuentran ocultos en *Alicia*.

Una de las cuestiones que siempre quedan sin resolver es la verdadera significación de la obra de Carroll. Los críticos han reflexionado sobre la magia del libro de *Alicia* y se preguntan qué encanto posee que le permite trascender las modas, así como las diferencias nacionales y temporales. El propio Carroll comentó: *El porqué de este libro no puedo ni debo explicarlo con palabras. Aquellos para los que la mente infantil es un misterio, y que no perciben la divinidad en la sonrisa de un niño, interpretarían tales palabras en vano*³⁸². Luis Maristany declara a este respecto que para comprender lo que significa, tenemos que darnos cuenta que el País de las Maravillas y el mundo al otro lado del espejo; son lugares misteriosos donde los personajes no viven las reglas convencionales y que el significado no desempeña un papel convencional Incluso las leyes naturales como la ley de la gravedad, no funciona como debiera. Pero para Carroll el significado no es más que una cualidad que poseen las palabras ¿Por qué ha de ser tan importante, insinúa él, el significado de una palabra? ¿Es realmente lo más importante? Después de todo las palabras no son más que sonidos, y quizás el sonido de una de ellas, como la música sin palabras, tenga un papel que desempeñar, tal vez incluso más importante que el significado. Los sonidos nos ayudan a relacionarnos con Alicia y sus aventuras, posiblemente gracias a Lewis

³⁸¹ Luis Maristany, *Cartas a Niñas*, Ed, Plaza Janes S.A. Barcelona 1987, p. 9.

³⁸² Lewis Morton N. Cohen, *Carroll*, op. cit., p. 171.

Carroll, el sonido de las palabras y los sentimientos que ellos provocan aparecen en los libros infantiles como un fenómeno nuevo³⁸³. Y es que en esta obra, como sugiere Luis Maristany en el prólogo de *Alicia en el País de las Maravillas*, el lenguaje cobra justamente su protagonismo a partir del momento en que los hablantes se despreocupan de su carácter comunicativo o instrumental y lo convierten en mero objeto lúdico. Jugar con las palabras, por sí mismas, constituye una actividad lingüística absolutamente normal en los libros de Carroll. Los personajes hablan por hablar y son expertos en evitar la ruta seria a la que Alicia está habituada en su comunicación³⁸⁴.

Carroll se sirvió para sus personajes, paisaje y arquitecturas de todo lo que le circunscribía y conocía, pero tras ellos, por muy distorsionado y exagerado que sean, aparece la férrea sociedad victoriana, sus dogmas, costumbres, normas sociales y tabúes. El concepto victoriano del niño está en el fondo del relato, así como lo están las observaciones del niño acerca del mundo adulto y el insensible y abusivo tratamiento que de él recibe. También ofrece un catálogo de las debilidades humanas: apartarse de la rectitud, sucumbir a las flaquezas, eludir responsabilidades, imaginar trastornos. Aunque la heroína es joven y está en fase de aprendizaje es lo suficientemente mayor para pensar en su instrucción y criticarla. Casi todos los personajes con los que se enfrenta la tratan mal: el conejo la toma por su criada y le vocifera las órdenes, la oruga le interroga, la duquesa le regaña, el Sombrerero critica el largo de su cabellera, la Liebre de Marzo le da clase acerca de cómo utilizar el lenguaje, el grifo le reprende diciendo que se muerda la lengua, y la reina de corazones le grita: “¡Que le corten la cabeza!”.

Puede que lo que convierta la obra en arte sea una metáfora de doble interpretación. Una es la crisis de la infancia en la sociedad victoriana, pero otra es que Carroll descubrió, intencionadamente o no, la esencia universal de la infancia y captó las decepciones y perplejidades que los niños encontraban en la vida cotidiana. La segunda metáfora se identifica con la vida de Charles Dogson. No podría haberlo escrito si él no hubiese experimentado aquellas mismas afrentas y

³⁸³ Luis Maristany, *Cartas a Niñas*, op. cit. p. 10.

³⁸⁴ Luis Maristany, *Alicia en el país de las Maravillas*, op. cit., p. XXVII.

temores: las intimidaciones y palizas que sufrió le debieron hacer pasar; y ese resentimiento buscó salida y aprovechó este cauce. Otra de las causas por la que este libro se sigue leyendo mientras otros de su tiempo fueron olvidados es por la novedad que representa. Mientras la mayoría de los libros infantiles, hasta esa época, tenían el propósito de enseñar o sermonear, eran austeros, infundían disciplina y conformidad, se expresaban en un lenguaje grandilocuente o tendían a ser monosilábicos e insulso, los libros de Alicia se burlaban de esa tradición; no tienen moraleja, en ellos se parodiaba la costumbre que tenían los adultos de moralizar.

Charles Dogson era un genio del doble sentido, de los juegos de palabras, y a cada niño que coge el libro le desafía a jugar con él. Puede que el verdadero significado de lo que ocurre en *Alicia en el País de las Maravillas*, es que no tiene significado: se trata más de esencia que de significado, de sentimiento que de pensamiento, de escuchar que de ver. Siempre le interesó más entretener, captar las sensibilidades estéticas y las emociones que instruir o concebir ingeniosos significados. Sabía que en el apogeo de la mojigatería victoriana, la risa, era con frecuencia demasiado sospechosa, el humor se consideraba irreverente, la diversión se equiparaba con el pecado. En demasiados hogares la enseñanza y el cultivo de la mente eran las únicas actividades autorizadas. En la escala de valores de Charles había sitio para la diversión y el disparate, sin que por ello disminuyera la seriedad de la vida.

3.2 ANÁLISIS DE LAS ILUSTRACIONES DEL CAPITULO VII (UNA MERIENDA DE LOCOS)

Trascribimos el texto con el fin de tener un conocimiento más detallado del mismo y poder apreciar mejor como se acercan o se alejan las ilustraciones a lo que se cuenta en la obra

Capítulo VII: Una merienda de locos

Habían puesto la mesa debajo de un árbol, delante de la casa, y la Liebre de Marzo y el Sombreroero estaban tomando el té. Sentado entre ellos había un Lirón, que dormía profundamente, y los otros dos lo hacían servir de almohada, apoyando los codos sobre él, y hablando por encima de su cabeza. «Muy incómodo para el Lirón », pensó Alicia. “Pero como está dormido, supongo que no le importa”.

La mesa era muy grande, pero los tres se apretujaban muy juntos en uno de los extremos.

-¡No hay sitio! -se pusieron a gritar, cuando vieron que se acercaba Alicia.

-¡Hay un montón de sitio! -protestó Alicia indignada, y se sentó en un gran sillón a un extremo de la mesa.

-Toma un poco de vino -la animó la Liebre de Marzo.

Alicia miró por toda la mesa, pero allí sólo había té.

-No veo ni rastro de vino -observó.

-Claro. No lo hay -dijo la Liebre de Marzo.

-En tal caso, no es muy correcto por su parte andar ofreciéndolo -dijo Alicia enfadada.

-Tampoco es muy correcto por tu parte sentarte con nosotros sin haber sido invitada -dijo la Liebre de Marzo.

-No sabía que la mesa era suya -dijo Alicia-. Está puesta para muchas más de tres personas.

-Necesitas un buen corte de pelo -dijo el Sombreroero.

Había estado observando a Alicia con mucha curiosidad, y estas eran sus primeras palabras.

-Debería aprender usted a no hacer observaciones tan personales -dijo Alicia con acritud-. Es de muy mala educación.

Al oír esto, el Sombreroero abrió unos ojos como naranjas, pero lo único que dijo fue:

-¿En qué se parece un cuervo a un escritorio?

«¡Vaya, parece que nos vamos a divertir!», pensó Alicia. “Me encanta que hayan empezado a jugar a las adivinanzas”. Y añadió en voz alta:

-Creo que sé la solución.

-¿Quieres decir que crees que puedes encontrar la solución? -preguntó la Liebre de Marzo.

-Exactamente -contestó Alicia.

-Entonces debes decir lo que piensas -siguió la Liebre de Marzo.

-Ya lo hago -se apresuró a replicar Alicia-. O al menos... al menos pienso lo que digo... Viene a ser lo mismo, ¿no?

-¿Lo mismo? ¡De ninguna manera! -dijo el Sombreroero-. ¡En tal caso, sería lo mismo decir «veo lo que como» que «como lo que veo»!

-¡Y sería lo mismo decir -añadió la Liebre de Marzo- «me gusta lo que tengo» que «tengo lo que me gusta»!

-¡Y sería lo mismo decir -añadió el Lirón, que parecía hablar en medio de sus sueños- «respiro cuando duermo» que «duermo cuando respiro»!

-Es lo mismo en tu caso -dijo el Sombreroero.

Y aquí la conversación se interrumpió, y el pequeño grupo se mantuvo en silencio unos instantes, mientras Alicia intentaba recordar todo lo que sabía de cuervos y de escritorios, que no era demasiado.

El Sombreroero fue el primero en romper el silencio.

-¿Qué día del mes es hoy? -preguntó, dirigiéndose a Alicia.

Se había sacado el reloj del bolsillo, y lo miraba con ansiedad, propinándole violentas sacudidas y llevándose una y otra vez al oído.

Alicia reflexionó unos instantes.

-Es día cuatro dijo por fin.

-¡Dos días de error! -se lamentó el Sombrerero, y, dirigiéndose amargamente a la Liebre de Marzo, añadió:- ¡Ya te dije que la mantequilla no le sentaría bien a la maquinaria!

-Era mantequilla de la mejor -replicó la Liebre muy compungida.

-Sí, pero se habrán metido también algunas migajas -gruñó el Sombrerero-. No debiste utilizar el cuchillo del pan.

La Liebre de Marzo cogió el reloj y lo miró con aire melancólico: después lo sumergió en su taza de té, y lo miró de nuevo. Pero no se le ocurrió nada mejor que decir y repitió su primera observación:

-Era mantequilla de la mejor, sabes.

Alicia había estado mirando por encima del hombro de la Liebre con bastante curiosidad.

-¡Qué reloj más raro! -exclamó-. ¡Señala el día del mes, y no señala la hora que es!

-¿Y por qué habría de hacerlo? -rezongó el Sombrerero-. ¿Señala tu reloj el año en que estamos?

-Claro que no -reconoció Alicia con prontitud-. Pero esto es porque está tanto tiempo dentro del mismo año.

-Que es precisamente lo que le pasa al mío -dijo el Sombrerero.

Alicia quedó completamente desconcertada. Las palabras del Sombrerero no parecían tener el menor sentido.

-No acabo de comprender -dijo, tan amablemente como pudo.

-El Lirón se ha vuelto a dormir -dijo el Sombrerero, y le echó un poco de té caliente en el hocico.

El Lirón sacudió la cabeza con impaciencia, y dijo, sin abrir los ojos:

-Claro que sí, claro que sí. Es justamente lo que yo iba a decir.

-¿Has encontrado la solución a la adivinanza? -preguntó el Sombrerero, dirigiéndose de nuevo a Alicia.

-No. Me doy por vencida. ¿Cuál es la solución?

-No tengo la menor idea -dijo el Sombrerero.

-Ni yo -dijo la Liebre de Marzo.

Alicia suspiró fastidiada.

-Creo que ustedes podrían encontrar mejor manera de matar el tiempo

-dijo- que ir proponiendo adivinanzas sin solución.

-Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo -dijo el Sombrerero-, no hablarías de matarlo. ¡El Tiempo es todo un personaje!

-No sé lo que usted quiere decir -protestó Alicia.

-¡Claro que no lo sabes! -dijo el Sombrerero, arrugando la nariz en un gesto de desprecio-. ¡Estoy seguro de que ni siquiera has hablado nunca con el Tiempo!

-Creo que no -respondió Alicia con cautela-. Pero en la clase de música tengo que marcar el tiempo con palmadas.

-¡Ah, eso lo explica todo! -dijo el Sombrerero-. El Tiempo no tolera que le den palmadas. En cambio, si estuvieras en buenas relaciones con él, haría todo lo que tú quisieras con el reloj. Por ejemplo, supón que son las nueve de la mañana, justo la hora de empezar las clases, pues no tendrías más que susurrarle al Tiempo tu deseo y el Tiempo en un abrir y cerrar de ojos haría girar las agujas de tu reloj. ¡La una y media! ¡Hora de comer!

(«¡Cómo me gustaría que lo fuera ahora!», se dijo la Liebre de Marzo para sí en un susurro.)

-Sería estupendo, desde luego -admitió Alicia, pensativa-. Pero entonces todavía no tendría hambre, ¿no le parece?

-Quizá no tuvieras hambre al principio -dijo el Sombrerero-. Pero es que podrías hacer que siguiera siendo la una y media todo el rato que tú quisieras.

-¿Es esto lo que ustedes hacen con el Tiempo? -preguntó Alicia.

El Sombrerero movió la cabeza con pesar.

-¡Yo no! -contestó-. Nos peleamos el pasado Marzo, justo antes de que ésta se volviera loca, sabes (y señaló con la cucharilla hacia la Liebre de Marzo).

-¿Ah, sí?- preguntó Alicia interesada.

-Sí. Sucedió durante el gran concierto que ofreció la Reina de Corazones, y en el que me tocó cantar a mí.

-¿Y que cantaste?- preguntó Alicia.

-Pues canté:

"Brilla, brilla, ratita alada,

¿En que estás tan atareada"?

-Porque esa canción la conocerás, ¿no?

-Quizá me suene de algo, pero no estoy segura- dijo Alicia.

-Tiene más estrofas -siguió el Sombrerero-. Por ejemplo:

"Por sobre el Universo vas volando,
con una bandeja de teteras llevando.
Brilla, brilla..."

Al llegar a este punto, el Lirón se estremeció y empezó a canturrear en sueños: "brilla, brilla, brilla, brilla..." , Y estuvo así tanto rato que tuvieron que darle un buen pellizco para que se callara.

-Bueno -siguió contando su historia el Sombrerero-. Lo cierto es que apenas había terminado yo la primera estrofa, cuando la Reina se puso a gritar: " ¡Vaya forma estúpida de matar el tiempo! ¡Que le corten la cabeza!"

-¡Qué barbaridad! ¡Vaya fiera! -exclamó Alicia.

-Y desde entonces -añadió el Sombrerero con una voz tristísimo-, el Tiempo cree que quise matarlo y no quiere hacer nada por mí. Ahora son siempre las seis de la tarde.

Alicia comprendió de repente todo lo que allí ocurría.

-¿Es ésta la razón de que haya tantos servicios de té encima de la mesa? -preguntó.

-Sí, ésta es la razón -dijo el Sombrerero con un suspiro-. Siempre es la hora del té, y no tenemos tiempo de lavar la vajilla entre té y té.

-¿Y lo que hacen es ir dando la vuelta? a la mesa, ¿verdad? -preguntó Alicia.

-Exactamente -admitió el Sombrerero-, a medida que vamos ensuciando las tazas.

-Pero, ¿qué pasa cuando llegan de nuevo al principio de la mesa? -se atrevió a preguntar Alicia.

-¿Y si cambiáramos de conversación? -los interrumpió la Liebre de Marzo con un bostezo-. Estoy harta de todo este asunto. Propongo que esta señorita nos cuente un cuento.

-Mucho me temo que no sé ninguno -se apresuró a decir Alicia, muy alarmada ante esta proposición.

-¡Pues que lo haga el Lirón! -exclamaron el Sombrerero y la Liebre de Marzo-. ¡Despierta, Lirón!

Y empezaron a darle pellizcos uno por cada lado.

El Lirón abrió lentamente los ojos.

-No estaba dormido -aseguró con voz ronca y débil-. He estado escuchando todo lo que decíais, amigos.

-¡Cuéntanos un cuento! -dijo la Liebre de Marzo.

-¡Sí, por favor! -imploró Alicia.

-Y date prisa -añadió el Sombrerero-. No vayas a dormirte otra vez antes de terminar.

-Había una vez tres hermanitas empezó apresuradamente el Lirón -, y se llamaban Elsie, Lacie y Tilie, y vivían en el fondo de un pozo...

-¿Y de qué se alimentaban? -preguntó Alicia, que siempre se interesaba mucho por todo lo que fuera comer y beber.

-Se alimentaban de melaza -contestó el Lirón, después de reflexionar unos segundos.

-No pueden haberse alimentado de melaza, sabe -observó Alicia con amabilidad-. Se habrían puesto enfermísimas.

-Y así fue -dijo el Lirón -. Se pusieron de lo más enfermísimas.

Alicia hizo un esfuerzo por imaginar lo que sería vivir de una forma tan extraordinaria, pero no lo veía ni pizca claro, de modo que siguió preguntando:

-Pero, ¿por qué vivían en el fondo de un pozo?

-Toma un poco más de té -ofreció solícita la Liebre de Marzo.

-Hasta ahora no he tomado nada -protestó Alicia en tono ofendido-, de modo que no puedo tomar más.

-Quieres decir que no puedes tomar menos -puntualizó el Sombrerero-. Es mucho más fácil tomar más que nada.

-Nadie le pedía su opinión -dijo Alicia.

-¿Quién está haciendo ahora observaciones personales? -preguntó el Sombrerero en tono triunfal.

Alicia no supo qué contestar a esto. Así pues, optó por servirse un poco de té y pan con mantequilla. Y después, se volvió hacia el Lirón y le repitió la misma pregunta: -¿Por qué vivían en el fondo de un pozo?

El Lirón se puso a cavilar de nuevo durante uno o dos minutos, y entonces dijo:

-Era un pozo de melaza.

-¡No existe tal cosa!

Alicia había hablado con energía, pero el Sombreroero y la Liebre de Marzo la hicieron callar con sus "¡Chst! ¡Chst!", mientras el Lirón rezongaba indignado:

-Si no sabes comportarte con educación, mejor será que termines tú el cuento.

-No, por favor, ¡continúe! -dijo Alicia en tono humilde-. No volveré a interrumpirle. Puede que en efecto exista uno de estos pozos.

-¡Claro que existe uno! -exclamó el Lirón indignado. Pero, sin embargo, estuvo dispuesto a seguir con el cuento-. Así pues, nuestras tres hermanitas... estaban aprendiendo a dibujar, sacando...

-¿Qué sacaban? -preguntó Alicia, que ya había olvidado su promesa.

-Melaza -contestó el Lirón, sin tomarse esta vez tiempo para reflexionar.

-Quiero una taza limpia -les interrumpió el Sombreroero-. Corrámonos todo un sitio.

Se cambió de silla mientras hablaba, y el Lirón le siguió: la Liebre de Marzo pasó a ocupar el sitio del Lirón, y Alicia ocupó a regañadientes el asiento de la Liebre de Marzo. El Sombreroero era el único que salía ganando con el cambio, y Alicia estaba bastante peor que antes, porque la Liebre de Marzo acababa de derramar la leche dentro de su plato.

Alicia no quería ofender otra vez al Lirón, de modo que empezó a hablar con mucha prudencia:

-Pero es que no lo entiendo. ¿De dónde sacaban la melaza?

-Uno puede sacar agua de un pozo de agua -dijo el Sombreroero-, ¿por qué no va a poder sacar melaza de un pozo de melaza? ¡No seas estúpida!

-Pero es que ellas estaban dentro, bien adentro -le dijo Alicia al Lirón, no queriéndose dar por enterada de las últimas palabras del Sombreroero.

-Claro que lo estaban -dijo el Lirón -. Estaban de lo más requetebién.

Alicia quedó tan confundida al ver que el Lirón había entendido algo distinto a lo que ella quería decir, que no volvió a interrumpirle durante un ratito.

-Nuestras tres hermanitas estaban aprendiendo, pues, a dibujar -siguió el Lirón, bostezando y frotándose los ojos, porque le estaba entrando un sueño terrible-, y dibujaban todo tipo de cosas... todo lo que empieza con la letra M...

-¿Por qué con la M? -preguntó Alicia.

-¿Y por qué no? -preguntó la Liebre de Marzo.

Alicia guardó silencio.

Para entonces, el Lirón había cerrado los ojos y empezaba a cabecear. Pero, con los pellizcos del Sombreroero, se despertó de nuevo, soltó un grito y siguió la narración: -... lo que empieza con la letra M, como matarratas, mundo, memoria y mucho... muy, en fin todas esas cosas. Mucho, digo, porque ya sabes, como cuando se dice "un mucho más que un menos". ¿Habéis visto alguna vez el dibujo de un "mucho"?

-Ahora que usted me lo pregunta -dijo Alicia, que se sentía terriblemente confusa-, debo reconocer que yo no pienso...

-¡Pues si no piensas, cállate! -la interrumpió el Sombreroero.

Esta última grosería era más de lo que Alicia podía soportar: se levantó muy disgustada y se alejó de allí. El Lirón cayó dormido en el acto, y ninguno de los otros dio la menor muestra de haber advertido su marcha, aunque Alicia miró una o dos veces hacia atrás, casi esperando que la llamaran. La última vez que los vio estaban intentando meter al Lirón dentro de la tetera.

-¡Por nada del mundo volveré a poner los pies en ese lugar! -se dijo Alicia, mientras se adentraba en el bosque-. ¡Es la merienda más estúpida a la que he asistido en toda mi vida! ³⁸⁵

La versión para niños es menos conocida y fue preparada especialmente por Lewis Carroll. Las ilustraciones fueron coloreadas por Sir John Tenniel. El libro fue publicado en su primera edición por Edmun Evans en 1890, el cual tiene una interesante introducción para los pequeños. La versión está realizada a base preguntas como una forma de motivar la curiosidad de estos.

³⁸⁵ Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, Ed Vicens Vives Barcelona 1994, pp. 65-72.

Esta es la Merienda de Locos. Alicia dejó al Gato de Cheshire y se fue a ver a la Liebre de Marzo y al Sombrerero, como aquél le había aconsejado: y se los encontró tomando el té bajo un gran árbol, con un Lirón sentado entre los dos.

Sólo estaban estos tres a la mesa, pero sobre ella había gran cantidad de tazas de té preparadas. Fíjate que no ves toda la mesa, y solamente en el trozo que ves hay nueve tazas, contando la que tiene en la mano la Liebre de Marzo.

Esa es la Liebre de Marzo, la de las orejas largas y las pajitas mezcladas entre el pelo. Las pajitas indican que está loca -no sé por qué-. ¡Nunca te enredas pajitas en el pelo, no vayan a pensar que estás loca!

En un extremo de la mesa había un sillón verde que parecía como si lo hubieran puesto allí precisamente para Alicia: de manera que fue y se sentó en él.

Entonces tuvo una conversación bastante larga con la Liebre de Marzo y el Sombrerero. El Lirón no dijo mucho. Es que solía estar profundamente dormido y sólo se despertaba a veces.

Mientras estaba dormido les resultaba muy cómodo a la Liebre de Marzo y al Sombrerero, porque tenía la cabeza redonda y blanda como una almohada, de manera que podían apoyar allí los codos, inclinarse sobre ella, y hablar entre sí muy cómodamente. A ti no te gustaría que nadie usara tu cabeza de almohada ¿verdad? Pero si estuvieras profundamente dormida, como el Lirón, no te darías cuenta, de modo que supongo que no te importaría.

Me temo que a Alicia le dieron muy poco de comer y de beber. Sin embargo al cabo de un rato ella misma se sirvió un poco de té, pan y mantequilla. No entiendo bien de dónde sacó el pan con mantequilla, porque no tenía plato. Parece que nadie tiene plato, salvo el Sombrerero. Supongo que la Liebre de Marzo también debía tener: porque cuando todos cambiaron de sitio (esa era la regla en esa extraña merienda), y Alicia tuvo que ocupar el puesto de la Liebre de Marzo, se encontró que la Liebre acababa de verter la jarra de leche en el plato. Así que pienso que el plato y la jarra de leche estarán ocultos por esa tetera grande.

El Sombrerero siempre andaba con sombreros para vender: incluso el que lleva en la cabeza es para venderlo. Como ves, tiene marcado el precio -un «10» y un «6»- eso quiere decir «diez chelines y seis peniques».

¿No es verdad que es una manera curiosa de vender sombreros? ¿Y a qué lleva una corbata muy bonita? Una corbata amarilla preciosa, con grandes lunares rojos.

Se acababa de poner de pie para decirle a Alicia: “¡Tienes que cortarte el pelo!” ¿Verdad que es una ordinareiz decir eso? Además, ¿tú crees que necesita cortarse el pelo? Yo creo que lo lleva muy bien de largo -es el largo justo.

El capítulo VII se considera como uno de los dos que hacían de puente entre los cinco primeros y los cinco últimos, dentro de la estructura sugerida de 5+2+5. La primera versión solo se centraba en los cinco primeros, el resto estaban sólo esbozados. El bloque inicial todavía se distingue por su gran dosis de aventura y por un objetivo preciso: la búsqueda que ha de conducir a la niña al jardín. La primera parte se prolonga en dos capítulos de nueva redacción, el VI y el VII, bajo la perspectiva de unirlos con los cinco últimos capítulos y afianzar el clima disparatado del resto de la narración. La acción ya no tiene como antes un papel primordial, y en su lugar se impone, como nueva estrategia inventiva, el diálogo. La fantasía recibirá así un nuevo impulso lingüístico.

El motivo, por tanto, de nuestra selección viene dado por una de las finalidades de nuestro trabajo: el análisis de la retórica en las ilustraciones, y en este capítulo parece como si se celebrara una fiesta lingüística debido al numeroso juego de palabras que Lewis Carroll utiliza en el mismo, tanto es así que John Tenniel ilustra

un primer plano del Sombrerero exhibiendo su retórica, que la percibimos por la expresión de su rostro y la posición de sus manos que parecen hacer alarde de sus dotes de gran orador (Fig.3.2.2.)

Iremos analizando, en las diferentes ilustraciones, los factores comunes en el Sombrerero que viene definido por sus cualidades físicas, y se irán descubriendo diferentes matices dentro de esa locura en la que se le envuelve. Unos dibujos resaltarán el valor de la palabra, otros su avaricia y otros su demencia o esquizofrenia, cada uno obedecerá al espíritu distinto del ilustrador que lo ha creado e interpretado, teniendo como base el sombrero retórico de Tenniel. Se observará también que mientras en la figura de Alicia, se perciben las influencias de la moda, ésta, apenas es perceptible en el Sombrerero, cuya forma de vestir será clásica, adaptándose más a influencias de prototipos que a modas. Lo que sí es indiscutible es que Carroll quiso describir un personaje con ciertas dotes retóricas. Decimos describir, pues es uno de los capítulos que no fue ilustrado por el mismo, y que no estaba incluido en el original ya que lo escribió la noche siguiente a la excursión en la que relató *Alicia en el País de las Maravillas*. El análisis se hará sobre ilustraciones pertenecientes a diferentes épocas y en orden progresivo desde la obra de Tenniel en 1890 hasta el 2013, ello nos permitirá a la vez examinar la evolución y los cambios que se han venido manifestando en la ilustración

Antes de comenzar el estudio de las ilustraciones de este capítulo, tenemos que advertir que de él existen más ilustraciones a partir del 1907 debido a que cesaron los derechos británicos de autor sobre las “Aventuras de Alicia”, y cualquier editor era ya libre de producir nuevas ediciones. Muchos publicaron ediciones ilustradas con características propias registradas como propiedad literaria. Este acontecimiento coincidió con lo que Richard Dalby llamó la “Edad de oro” de la ilustración de libros infantiles. La década de 1905 a 1914 fue espectacularmente prolífica en ilustraciones de gran calidad artística y ornamental.

Finalmente, tenemos que tener en cuenta que para leer estas imágenes como ilustración de un cuento, deberían estar enmarcadas en el nivel denotativo, puesto que existe un texto que determina la significación del dibujo, sin embargo en

muchos casos, y concretamente el que nos ocupa, se hace indispensable acudir al nivel connotativo ya que como es sabido el texto del libro de *Alicia en el País de las Maravilla* es ambiguo y admite más de una lectura.



Mary Hilton Badcock



Fig.3.2.1.Sir John Tenniel, *Alicia para niños*, 1890

En la parte superior Mary Hilton Badcock, modelo escogido para dibujar a Alicia



(Fig.3.2.2) Sombrero sumergido en la retórica

ANALISIS TEXTUAL

-Espacio

Desde el punto de vista denotativo es un espacio abierto. Representa una escena de una merienda en un jardín, con una niña sentada en un sillón ante una mesa rectangular con mantel donde hay colocadas varias tazas y platos equidistantes y una tetera. Junto a la niña está sentada una Liebre, un Lirón y a continuación un señor semilevantado de perfil, con sombrero de copa que lleva una etiqueta donde se lee "In this stile10%". Detrás de la niña hay un árbol que proyecta una sombra sobre el extremo de la mesa (Fig.3.2.1). Desde el punto de vista connotativo, podemos observar que si bien la mesa tiene mucho espacio, los

personajes se apiñan en una esquina de la misma, si acudimos al texto este nos dice:

Aunque la mesa era grande, los tres se apretujaban en uno de los extremos

- ¡No hay sitio! ¡No hay sitio! –exclamaron al ver llegar a Alicia.

- ¡Hay sitio de sobra! -dijo indignada Alicia , y se sentó en un gran sillón en el extremo de la mesa”.

Si interpretamos la escena a tenor de las teorías de Edward T. Hall³⁸⁶, el cual manifiesta que el uso humano del espacio parece indicar que el comportamiento del hombre con respecto a este se encuentra condicionado por factores culturales, sociales y emocionales, así como la estructura física del ambiente y por las variables de la personalidad. Argly y Dean dicen que la cercanía entre dos personas puede ser entendida como comunicación no verbal por parte de una de las dos y formulan una hipótesis sobre un equilibrio entre las fuerzas de aproximación y de alejamiento: Nos sentimos atraídos por algunas personas y rechazados por otras como consecuencia de experiencias anteriores gratificantes o frustrantes, a partir de los sentimientos de simpatía o de antipatía que los demás suscitan en nosotros. En las relaciones hostiles preferimos observar a la persona manteniéndonos lejos del radio de acción de su contacto físico. Según estas teorías la Alicia de Temniel al no dejar demasiado espacio denota cierta simpatía por los personajes de la mesa y tal vez se encuentra condicionada por un factor emocional: la falta de afecto que viene arrastrando en los anteriores capítulos. Este espacio de los personajes está resaltado, especialmente, al haber perdido definición los objetos del fondo que está difuminado

-Tiempo

En cuanto al tiempo estacional, es fácil deducir que debe tratarse una estación cálida ya que el texto comienza diciendo que: *La mesa estaba puesta delante de la casa bajo un árbol*. Si hiciera frío la escena se habría desarrollado en el interior de la casa y Alicia no llevaría un vestido de mangas cortas. El árbol que hay detrás proyecta una sombra en la mesa, dando cierto frescor a esa tarde soleada.

Acudiendo a la biografía de Lewis Carroll el marco y el tiempo en que fue creada la historia “una tarde cálida del 5 Julio” podríamos precisar que el ilustrador ha querido representar una escena veraniega. Por lo que respecta al tiempo horario, al haber una tetera encima de la mesa y ser un cuento inglés, nos hace suponer que es la hora del té, dato confirmado por el texto.

-Personajes o actantes

Alicia. Muestra cierto gesto huraño, parece estar contrariada con la situación o con algo que debe terminar de haber dicho el Sombrerero. Lleva puesto un vestido de mangas corta de globo bastante parecido a la niña que sirvió de modelo: Mary Hilton Badcock.

El sombrero. Tenniel dibujó dos ilustraciones para este capítulo, la escena del jardín que estamos comentando, dónde el Sombrerero está con los demás personajes y, otra en la que se encuentra solo, enfocado desde un plano medio. Esta ilustración parece resaltar a un Sombrerero sumergido en la retórica, esto lo trataremos de demostrar a partir del esquema semiótico, en base al cual podríamos decir que éste se encuentra en un segmento de la acción de hablar, un hablar solemne que se podría ver representado por la posición recta, estirada de su cuerpo y la mano en el pecho, ésta última parece sugerir que lo que está diciendo sale de lo más profundo de su ser, si unimos esa solemnidad a las palabras que intentan convencer y que aparentan cierta veracidad en el discurso, estaríamos ante el discurso retórico, su gesto trata de convencer de la autenticidad de sus palabras. Pero los ojos cerrados y la boca abierta podrían interpretarse como que está entonado un canto, lo cual se correspondería con la parte del texto que habla del concierto de la reina donde a él le tocó cantar: *¡Titila, luce vampiro!/
¡Cuál será tu alado giro!*

La Liebre de Marzo. Tiene girada la cabeza hacia el Sombrerero y los ojos desviados hacia Alicia, como disimulando la vigilancia a la que la tiene sometida, lleva unas espigas secas enrolladas en la base de la orejas que podría dar a entender una manifestación de cierta locura o como si le hubieran quedado restos de espigas en la cabeza al salir de la madriguera.

El Lirón. Duerme agazapado entre la Liebre de Marzo y el Sombrero de la Reina pasa casi desapercibido. Desde el punto de vista de la ilustración constituye un personaje plano.

-Narrador y punto de vista

Mientras el texto pasea por la fantasía y la lógica llevada al absurdo, John Tenniel explica e intenta volver “reales” las invenciones de Lewis Carroll. Tanto es así que esta escena, considerada independientemente del texto, podría pasar por ser auténtica. Pensemos, por ejemplo, que se trata de una niña que se encuentra merendando con personajes disfrazados, algo que hoy es habitual en los parques de atracciones de Disney

ANÁLISIS RETÓRICO

Inventio

John Tenniel no disponía de otra fuente para la realización de esta ilustración que la idea de Sombrero de la Reina que se podía tener en aquella época o la que le hubiera transmitido verbalmente Carroll. Ya que no existe ninguna descripción de éste sólo se puede deducir que llevaba traje porque en el texto dice que saca un reloj del bolsillo, lo que presupone que debía llevarlo. Parece que el sombrero fue ideado a partir de la figura real de un comerciante de muebles próximo a Oxford conocido como “el sombrero loco”, por llevar siempre sombrero de copa y por sus raras invenciones como la de una “cama despertadora”, expuesta en 1861, que despertaba al durmiente arrojándolo al suelo. De ahí tal vez provenga la obsesión que este personaje tiene por el tiempo a lo largo del relato.

Mina Konigsberg³⁸⁷ dice que no es casualidad que Lewis Carroll haya puesto a un sombrero loco en *Alicia en el País de las Maravillas*, ya que en la época del autor era muy conocido que muchos artesanos fabricantes de sombreros o talabarteros sufrían de lo que hoy llamaríamos desórdenes neurológicos, pero que en ese momento se les calificaba como dementes o locos. Los sombreros en los

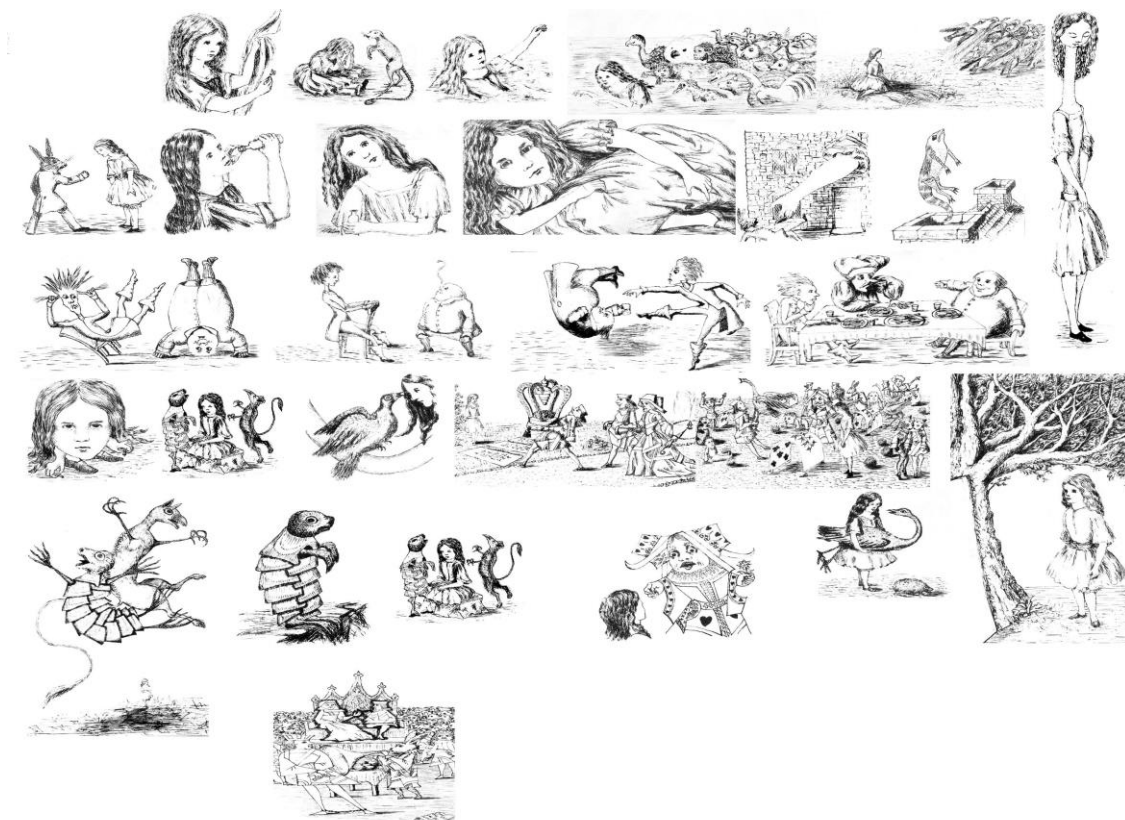
³⁸⁷ Mina Konigsberg, *El Sombrero loco* [en línea] Psiquiatría Net [Consulta: 16 de julio 2005].
Disponibile en web:
<http://psiquiatrianet.wordpress.com/category/historia/page/4/>

siglos XVII y XIX eran víctimas, de una intoxicación crónica neurotóxicas por mercurio debida a los compuestos ricos en ese metal que usaban para confeccionar sus sombreros.

En lo que respecta a Alicia siguiendo las notas biográficas de Morton N. Cohen, la elección de la niña que serviría de modelo para dibujar a Alicia fue motivo de discusión entre Lewis Carrol y John Tenniel, éste último se resistía a recoger un modelo para dibujar a Alicia. Al final escogió a Mary Hilton Badcock, pero sin embargo otras ilustraciones mantienen cierto parecido con Alicia Lidell, aunque las ilustraciones por las que se conoce Alicia, evidentemente son las de Tenniel. No obstante observaremos que la Alicia de John Tenniel lleva delantal mientras que la de Lewis Carroll prescinde del mismo. Los ilustradores posteriores, como veremos, siguen ambos modelos.

Por regla general John Tenniel usó los dibujos de Lewis Carroll³⁸⁸ como base para sus propias ilustraciones y ambos sostenían sobre ello frecuentes consultas. Un punto sobre el que no se ponían de acuerdo era si Alicia debía tener cortado el

³⁸⁸ Ilustraciones de Lewis Carroll Los dibujos de Lewis Carroll han sido juzgadas, desde una visión más actualizada de arte, como de mejor calidad que las ilustraciones de Tenniel, debido a la espontaneidad y frescura de su trazo



pelo a lo largo de la frente como lo tenía Alice Lidell. Al final se decidió que Alicia no tuviera parecido facial con su prototipo.

Dispositio

Los personajes se agrupan en la esquina derecha de una mesa larga, Alicia al ocupar la presidencia se encuentra algo más separada, pero entre los otros tres personajes no existe espacio, por lo que se pueden apreciar dos bloques pictóricos perfectamente delimitados: uno englobado por Alicia; y el otro por los tres personajes restantes. La ilustración visualiza sólo esta esquina de la mesa dejándola inconclusa, por lo que el lector deberá imaginar la longitud de la misma estamos ante un plano medio tomado desde un ángulo normal o angulación standard que es la que está más próxima a la visión objetiva.

Ritmo. Hay que tener en cuenta que, para que haya ritmo en una composición debe repetirse un motivo o mantener en el conjunto el mismo espíritu, aunque dando variedad a las formas para evitar que aquel sea vulgar y falto de interés. Aquí la repetición de tazas ordenadas al igual que la posición que ocupan los personajes nos da un ritmo monótono. Una hilera de formas uniformes al igual que un sonido acompasado con regularidad crea una impresión monótona e indiferente.

Luz. Es directa propia de un día estival, ofrece contrastes de luces y sombras. Alicia se encuentra en la parte más luminosa mientras la Liebre y el Lirón parecen encontrarse en la semipenumbra. También el perfil del Sombreroero se ve iluminado mientras el rostro de la Liebre recibe un puntual destello sobre parte de una mejilla y el morro. Esta luz directa va, así, señalando sucesivamente o gradualmente la importancia de los personajes (a mayor protagonismo, más luz)

Color. Además del blanco y negro en la primera edición de *Alicia en el País de las maravillas*, la edición para niños presenta tonalidades tierras³⁸⁹ que a la misma

³⁸⁹ Los colores tierras son aquellos que aluden a los tonos de la tierra. Varían desde gamas casi amarillas hasta marrones oscuros. Los colores que conocemos como siena natural, siena tostada,

vez armoniza con el lugar de la escena, según la teoría de Max Luscher estos colores despiertan la curiosidad, la reflexión y la imaginación, algo que indudablemente pretendió L.Carroll, según se desprende de lo expuesto en su biografía.

Elocutio

En esta ilustración podríamos aplicar la figura retórica de la **elipsis**. La elipsis pictóricas puede definirse como una figura de supresión, consistente en la cancelación de una o varias magnitudes del enunciado. Con ella se detecta en el enunciado, una ausencia que el espectador es invitado a rellenar, reconstruyendo mentalmente y a partir de elementos presentes la narración pictórica, por lo que descubrimos que la intención retórica consiste en mover al lector de la imagen hacia esa interrogación.

En esta ilustración nos encontramos con tazas y platos sin comensales, espacios vacíos que nos lleva a preguntarnos por esta ausencia, y al investigar en el texto el significado de esa ausencia, éste nos aclara que, según el Sombrerero, son siempre las seis es la hora del té, y no les da tiempo a fregar los platos, y por eso tienen que tener tanta vajilla colocada.

*“-¡El tiempo no hace más que llevarme la contraria ¡ahora son siempre las seis!
-¿Y por eso hay tanta vajilla de té puesta aquí? preguntó Alicia.
-Sí, así es: siempre es la hora del té y no nos da tiempo a lavar los platos”.*

Si esto no hubiera sido aclarado por el texto se habría podido interpretar esa elipsis como que se espera a otros comensales que faltan por llegar.

ocre, ocre amarillo, etc. son parte de estos colores tierra. Se forman con amarillos, naranjas, marrones y rojos. Son colores cálidos ensombrecidos. El ocre por ejemplo se forma con un toque de gris, amarillo y apenas de rojo. El siena es rojo con gris. Los tonos tierra fueron usados por los artistas medievales. Los pigmentos que utilizaban contenían tierra molida, a menudo llevaban el nombre según el suelo de donde habían sido extraídos. El Siena tostado, por ejemplo, proviene de Siena, y el tierra de sombras tostado proviene de Umbria, dos ciudades italianas reconocidas por sus bellas artes. Los tonos tierras están relacionados con los colores del prisma del arco iris pero son más oscuros debido al su contenido de tierra.

El tiempo de alguna manera es el gran protagonista. La referencia continua del texto al tiempo, podría metaforizarse como el encuentro de Alicia con éste, personificado en los tres actantes, Liebre, Lirón y Sombrerero. El futuro estaría representado por el Lirón que duerme, el pasado por la Liebre que es la que tiene el reloj e intenta arreglarlo con mantequilla y el presente por el Sombrerero loco.

Para la afirmación antes dicha nos basamos en la interpretaciones que el historiador latino Macrobio daba a la bestia de tres cabezas, león, lobo y perro, que acompañaba al dios egipcio Serapis, deduciendo que el león denotaba el presente que es fuerte, el lobo el pasado que devora la memoria y nos arrebató los despojos del presente y el complaciente perro el futuro. Una forma de representar la fluidez y la unidad simultanea del tiempo³⁹⁰.



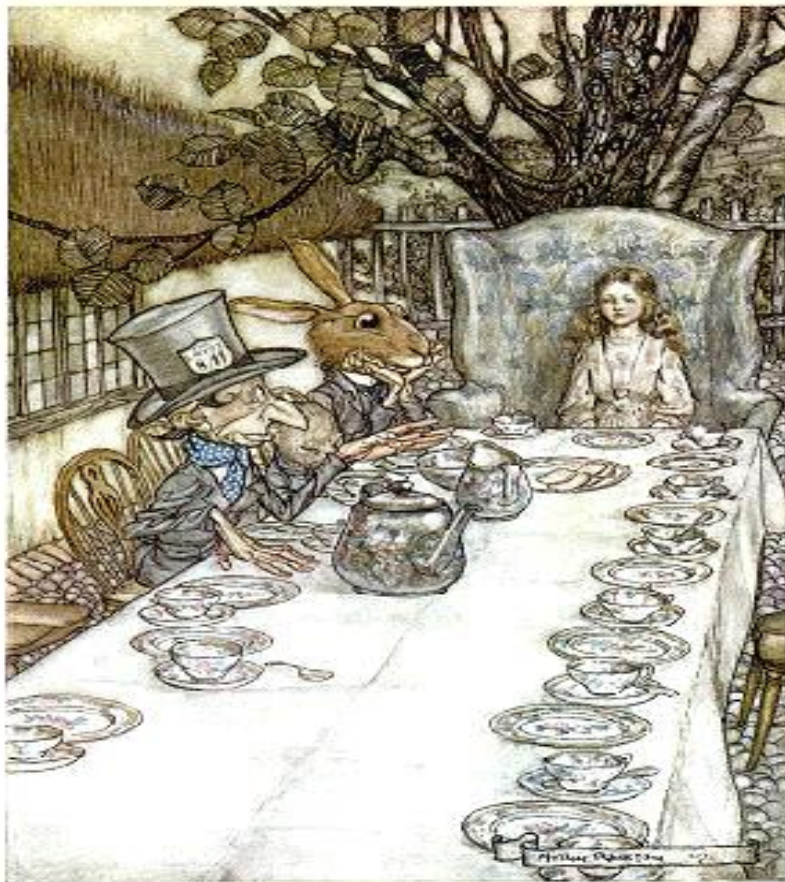
(Fig. 3.2.3) Peter Newell, Ed. Harper Bros, 1901

La ilustración de Peter Newell (Fig. 3.2.3) es denotativa; no obstante, el texto de anclaje es bastante ambiguo y está sujeto al texto del libro para su comprensión: *He dipped into his cup of tea and looked at it again*³⁹¹. La imagen actúa como

³⁹⁰ Leer imágenes, op. cit., p. 80.

³⁹¹ Él lo sumergió en la taza de té y lo miró otra vez.

complemento de la frase. Sin embargo tampoco comunica el sentido si no se lee el texto, pues por las expresiones de los actantes y en particular el gesto de sorpresa que muestra el Sombrerero, podría entenderse que se está midiendo el tiempo que lleva dormido el Lirón. Leyendo la frase al pie de la ilustración se seguiría entendiendo que el que ha sido sumergido en la copa de té ha sido el Lirón y aún sigue durmiendo, solo el lector que se detenga a observar las gotas de líquido que caen del reloj comprenderá que el objeto sumergido ha sido este último. Por tanto advertimos que la imagen juega el papel de ser también parte de la narración. De este modo el texto escrito complementa lo que la imagen no presenta o viceversa, y la relación se convierte en un contrapunteo de lenguajes. Esta simbiosis permite la manipulación con el equilibrio de los mismos. Cada uno se trata con su potencia particular para convertir el libro en un objeto de total apreciación que afecta tanto el pensamiento visual como el lógico discursivo, y le da al lector el último dato para completar la obra.



(Fig. 3. 2. 4) Arthur Rackham, 1907

A diferencia de Tenniel la ilustración de Arthur Rackham (Fig.3.2.4) narra una escena otoñal: al árbol le faltan ya algunas hojas, los personajes están abrigados, el vestido de Alicia es de mangas largas y la Liebre ha sustituido la pajarita verde por un traje gris. En lo que respecta al tiempo horario, consigue expresar aún mejor que Tenniel esa detención del tiempo; todos están sentados como representando esa inamovilidad horaria.

Alicia con larga melena ondulada, cierta palidez en el rostro y gesto hierático preside la mesa y lleva un vestido de gasa estampado. La Liebre de Marzo, muestra los ojos grandes abiertos y fijos en un punto, tiene las manos abiertas bajo la barbilla, muestra una actitud pensativa, viste con traje gris y no tiene enredadas entre las orejas las espigas, lo que le borra el estigma de locura presente en Tenniel. El Sombrero tiene cierto aspecto siniestro remarcado sobre todo por las manos nudosas y alargadas. Sustituye la pajarita de lunares por un pañuelo azul también de lunares blancos y la nariz es más larga y aguileña. Del Sombrero sobresale un mechón a modo de caracol, lo que le da cierto aspecto agitanado y el traje verde es sustituido por uno gris azulado. Rackham rebaja el precio del sombrero al 8/11%. El Lirón apenas se distingue entre la Liebre de Marzo; y el Sombrero pasa aún más desapercibido que en la ilustración de Tenniel.

En lo que respecta al espacio se pueden apreciar perspectivas que dan realidad a lo irreal: y el punto de fuga está situado en la misma Alicia que preside majestuosamente la ilustración. Rackham parece haber compensado esa falta de tiempo de la que habla el Sombrero con la ampliación del espacio utilizando ese escorzo que alarga y profundiza el espacio.

El estilo de Arthur Rackham se acerca a los prerrafaelistas, escuela que buscaba la inspiración en el contacto directo con la naturaleza desarrollando la técnica y el estilo adecuados para su inmediata plasmación. Utilizan modelos de largas cabelleras pelirrojas, misteriosas y ambiguas. Las rugosidades del árbol y los detalles están muy bien trabajados. Sus acuarelas, predominantemente en sepias y grises azulados, son relevantes por la composición de los fondos. Se considera que su estilo delicado, cautivador, imaginativo y rico en detalles no carece, sin

embargo, de un halo levemente siniestro, que se pone de manifiesto en la ilustración, cómo hemos dicho, en las largas y nudosas manos del viejo Sombrerero. Destaca la casa del fondo con el techo de paja. Es la típica casa rural de los pueblos limítrofes con Oxford, lugar desde donde Lewis Carroll organizaba las excursiones por el Godstow, afluente del río Támesis. Carroll decía que *Alicia en el País de las maravillas* era un cuento de hadas. Rackman ha marcado esa connotación en la imagen vaporosa de Alicia.

Con respecto a la luz al no estar las sombras precisadas, el colorido de la ilustración produce el efecto de un día nublado. En el colorido destacan las tonalidades azules, que dan la sensación de infinitud, inspiran confianza y pueden asociarse con lo espiritual. Indica placer, descanso y apunta al reino de lo trascendente. Los tonos grisáceos enfrían el ambiente; los marrones y sepias dan un cierto matiz envejecido y clásico. No hay colores estridentes, colores que como decía Morton no eran del gusto de Carroll.

En lo concerniente al ritmo, teniendo en cuenta, como dijimos anteriormente que para que haya ritmo en una composición debe repetirse un motivo o mantenerse en el conjunto el mismo espíritu, aunque dando variedad a las formas para evitar que aquel sea vulgar y falto de interés, en la ilustración de Rackham la repetición de tazas ya no muestra ese orden tan alineado victoriano de Tenniel. La alineación se rompe por algunas tazas, cubiertos, platos que se encuentran descolocados no siguiendo una línea uniforme, la perspectiva facilita el cambio de tamaño de las líneas y el ritmo parece dirigirlo la mano alargada y huesuda del Sombrerero que se mantiene en el aire mientras da explicaciones.

Rackham hace más perceptible la **elipsis** comentada anteriormente al dar más relieve a esa vajilla, dispuesta en perspectiva que se intuye de porcelana inglesa. La calidad del dibujo nos hace apreciar su textura, delicadeza y transparencia blanca con motivos florales azulados. También las dos sillas desocupadas, ausentes en Tenniel. Esta acentuación de la **elipsis** plantea una mayor incógnita acerca de la ausencia de los comensales; y aprovecha la mesa para establecer un sendero marcado por las tazas para invitar al observador a que pase para descubrir el

enigma de esas ausencias, a la vez que traza ese camino poniendo como meta final llegar hasta Alicia que parece estar esperándonos.



(Fig.3.2.5) Thomas Maybank, Ed. Routledge, 1907

(Fig.3.2.5) La Liebre y el Sombrerero charlan mientras se apoyan en la cabeza del Lirón dormido ante una mesa desordenada que no merece su atención. Las sillas parecen tener grandes orejas, **prosopopeya**, lo que incita al lector mediante el mecanismo de las denominadas “neuronas espejo”³⁹² a motivar más la atención.

El dinamismo de la escena viene dado por las tazas caídas como elementos inconstantes en una mesa que no tiene límites y que se proyecta hacia el espectador lo que hace que este se sienta integrado en la escena. Alicia sale de un

³⁹² Se denominan “neuronas espejo” a una clase de neuronas que se activan cuando se observa una acción al ser ejecutada por otro individuo o animal. Las neuronas del individuo la imitan como “reflejando” la acción de otro, de tal manera que el observador está él mismo realizando la acción del observado, de ahí su nombre de “espejo”.

bosque oscuro donde los troncos y las ramas adquieren un antropomorfismo que infunden cierta turbación.



(Fig.3.2.6) Charles Robinson, 1907

Las tonalidades tierra de la obra de Charles Robinson³⁹³ (Fig.3.2.6), nos sugieren una tarde otoñal. Se utiliza el plano medio y en su composición la figura incompleta de Alicia que viste de azul, pone una nota de dinamismo en la imagen. El Sombrerero con una gran pajarita roja de lunares blancos, mira de reojo a la Liebre enseñándole el reloj de bolsillo de cadena excesivamente larga, el Lirón entre ambos pasa casi desapercibido, es ignorado, la liebre se encuentra insensible a la misma. El “punctum” en esta imagen sería la mirada casi en blanco que lanza el Sombrerero a la Liebre y el “contrapunctum” el reloj que le enseña. En otro orden también podemos considerar el “punctum” el Sombrerero y el “contra punctum” la

³⁹³ Charles Robinson (1870-1937), fue un dibujante prolífico británico de una familia de ilustradores. Ilustró cuentos de hadas y libros para niños. Consiguió un lugar en la Real Academia en 1892, pero fue incapaz de asumir debido a la falta de financiación. Posteriormente fue elegido miembro del Instituto Real de Pintores de Acuarelas en el año 1932.

imagen de la Liebre que permanece estática ante la pregunta *¿Qué día del mes es?*, frase que destaca la importancia del tiempo. La figura retórica que se aprecia sería el **énfasis**, constituido por la mirada del Sombrerero; y si consideramos el **hipérbaton** como una alteración en el orden de las frases podríamos apreciar la alteración del orden de los objetos como un hipérbaton visual. Nos referimos al sombrero que el personaje lleva puesto al revés, elemento que denota su locura. Todo ello daría lugar a interpretar la ilustración como una **metáfora** que nos habla de la locura que representa el tiempo.



(Fig. 3.2.7) Mabel Lucie Attwell, Raphael Tuck & Sons, London, 1910

La posición del sol cerca del horizonte a las seis de la tarde y las hojas del árbol cayéndose nos podrían estar indicando el comienzo del otoño. El muro al fondo delimita el espacio haciéndolo más cerrado que el de Tenniel, que lo hace más impreciso con el difuminado. Las tonalidades cálidas del atardecer recrean una atmósfera grata y agradable (Fig.3.2.7).

Alicia en esta ilustración presenta la particularidad de que no está sentada y parece que acaba de llegar. Es más infantil que la de Tenniel. Alicia es pelirroja y tiene el pelo recogido en una trenza. Lleva un vestido sin delantal de color violeta estampado, de talle bajo y cintura holgada, propio de la época en la que fue realizada la ilustración. Los rasgos del Sombrerero apenas se distinguen por la lejanía, solo el de su barbilla pronunciada con un hoyuelo que la divide en dos, propio del estilema de la autora según su biografía. Tiene la taza de té en la mano, aunque por la distancia y la posición de la taza no parece que vaya a tomarla enseguida. El Lirón, conserva la misma posición que el de Tenniel, pero la ilustradora al estar dormido debió pensar que no tomaría el té y ha prescindido de su taza. Se encuentra pegado, casi como sostenido entre la Liebre de Marzo y el Sombrerero; y por sus rasgos tan poco definido podría llegar a confundirse con un osito de juguete gris. Lo más destacable de la Liebre de Marzo es el cuello alzado blanco el mismo blanco de los ojos. Sólo una leve sombra en la parte inferior de éste hace intuir que está mirando fijamente la taza. Casi una imagen monosémica.

El punto de vista adoptado por Mabel Lucie Attwell³⁹⁴, viene muy marcado por el estilo del que nos habla su biografía: bastante infantil, lo que contribuye a que sus personajes sean monosémicos. Esta ilustración ha tomado como referente el texto del último párrafo del capítulo VI y el principio del siguiente, dónde se relata el momento en el que Alicia se acerca a la casa de la Liebre de Marzo:

No tardó mucho en divisar la casa de la Liebre de Marzo: calculó que lo era porque las chimeneas tenían forma de orejas y el tejado estaba cubierto de piel..."

La mesa estaba puesta delante de la casa, bajo un árbol, y la Liebre de Marzo y el Sombrerero tomaban el té. Entre ellos había un Lirón profundamente dormido sobre el cual apoyaban sus codos ..

³⁹⁴ Mabel Lucie Attwell (1879-1964) fue una ilustradora británica conocida por sus dibujos nostálgicos de niños, inspirados en su hija Peggy. Sus dibujos se presentan en muchas postales, anuncios, carteles, libros y estatuillas. Estudió en Heatherley's y St Martin's School of Art (1895-1900), pero, en desacuerdo con el tipo de formación que se daba, no terminó ningún curso. Los inicios de su carrera se centraron exclusivamente en ilustraciones para revistas, algo que continuó haciendo durante toda su vida, pero alrededor del año 1900 empezó a recibir encargos para ilustraciones de libros. En 1922 realizó su primer Anuario para niños, proyecto que se siguió publicando hasta 1974. Tres años más tarde fue elegida como miembro de la Society of Women Artists.

La composición se organiza en dos bloques pictóricos, uno formado por los tres personajes del fondo y el otro, más retirado que en las anteriores ilustraciones comentadas, formado por Alicia que acaba de llegar. El árbol está delante de la mesa casi sirviendo de marco a la ilustración. Se aprecia una falta de equilibrio en la imagen estando tal vez más sobrecargado el margen derecho. Esto, sin embargo, hace que se destaque más la figura de Alicia. Plano general corto y ángulo contrapicado que contribuye a que la figura de Alicia parezca más alta.

La luz lateral y suave lo envuelve todo en una agradable atmósfera. Colores cálidos que desprende el sol del atardecer que preside la ilustración: rosas, rojos, violetas y anaranjados. El color naranja, según Abraham Moles es el color de las cualidades domésticas y expresa seguridad y confort. El violeta del vestido de Alicia podría significar, según Max Luscher, deseos de conquista, esperanza de algo nuevo. Los colores de la escena podrían interpretarse en el sentido de la llegada de Alicia a un lugar confortable y seguro con esperanza de encontrar algo nuevo.

La figura retórica surge del fondo del cuadro: La casa simula las orejas de la Liebre de Marzo a modo de chimenea, la ventana es el ojo con lo que el conjunto asemeja la cabeza de la Liebre de perfil. Nos encontramos ante una **prosopopeya** basada en otra prosopopeya, ya que si bien ésta consiste en atribuir características de personas a un animal o cosa, o como dice Jiménez Patón *“...como dando alguno de los sentidos a cosas que de ellos carecen, o dando personalidad o entidad real o corpórea a entes de razón, imaginados por fantasías o espíritus solos”*. En este caso se le está atribuyendo a una cosa características físicas de un animal, en una narración donde los animales están considerados como personas y existiendo ya una prosopopeya continuada como si se tratara de una fábula, pensamos que se da a la **prosopopeya** subyacente otra vuelta de tuerca.

La **elipsis** está más atenuada que en otras ilustraciones comentadas, se ha prescindido de las sillas sólo se encuentran tazas y platos. Los cuellos y camisas blancas se aprecian como **paralelismos** que salpican la ilustración.



(Fig.3.2.8.) Frank Adams, Editorial Blackie Son, Ltd. London, 1912

La peculiaridad de la ilustración de Frank Adams (Fig.3.2.8) son las cajas redondas de sombreros que cuelgan del árbol y la postura de Alicia dando la espalda con los brazos cruzados mostrando su desacuerdo con el acto que están realizando la Liebre y el Sombrerero, introducir al Lirón en la tetera, no obstante no hace nada para impedirlo. Cerca de ella hay una caja cerrada y otra abierta que deja ver su interior, lo que plantea al lector de la imagen cierta libertad para imaginar su interpretación. El referente de esta ilustración es *El árbol de los deseos*, fábula alrededor de la cual se ha creado mucha literatura³⁹⁵, pero también puede

³⁹⁵ *El árbol de los deseos* fue el único cuento infantil que escribió William Faulkner del que también hay un viejo relato indio sobre un hombre que entró al paraíso por error. En el concepto indio del paraíso, hay árboles que conceden los deseos. Simplemente te sientas bajo uno de estos árboles, deseas cualquier cosa e inmediatamente se cumple. El protagonista se durmió bajo un árbol dador de deseos y cuando despertó, tuvo hambre. Entonces pensó "*Ojalá pudiera tener algo de comida*", e inmediatamente apareció la comida. Él no prestó atención de dónde había venido y se la comió, miró a su alrededor y tuvo otro pensamiento, beber algo, de inmediato surgió un vino estupendo. Mientras bebía sopló una brisa y comenzó a preguntarse: "*¿Qué está pasando? ¿Estoy soñando o hay fantasmas que están jugándose una broma?*" Y aparecieron fantasmas Comenzó a temblar y pensó: "*¡Seguro que me matan!*" Y lo mataron. Esta es una antigua parábola, acerca del comportamiento de la mente que representa el árbol dador de deseos: pienses lo que pienses, tarde o temprano se verá cumplido. Cada uno es un mago de sí mismo que puede hilar o y tejer un mundo mágico en torno a sí y luego es atrapado. La araña misma es atrapada en su propia tela. Este relato indio guarda cierto parecido con la obra objeto de nuestro trabajo: el sueño, comer, beber y finalmente los "fantasmas"

relacionarse con el tradicional árbol de Navidad³⁹⁶ donde se cuelgan los regalos que no son más que los deseos cumplidos. Las sillas muestran una discordancia en los modelos, bancos que se alternan con estas podría ser algo muy común en aquella época dejar las sillas que se hacían viejas en el jardín y así se iban acumulando los diferentes modelos sin tener en cuenta la estética o la decoración que conllevaba ciertos gastos, a los que difícilmente se podría hacer frente debido a la gran crisis económica europea a principios del Siglo XX. Detectamos un paralelismo entre las sillas y las cajas colgadas.



"Muy incómodo para el Lirón" pensó Alicia

(Fig.3. 2.9) Jackson, A.E. New York: Henry Frowde, 1914

que quieren cortarle la cabeza.

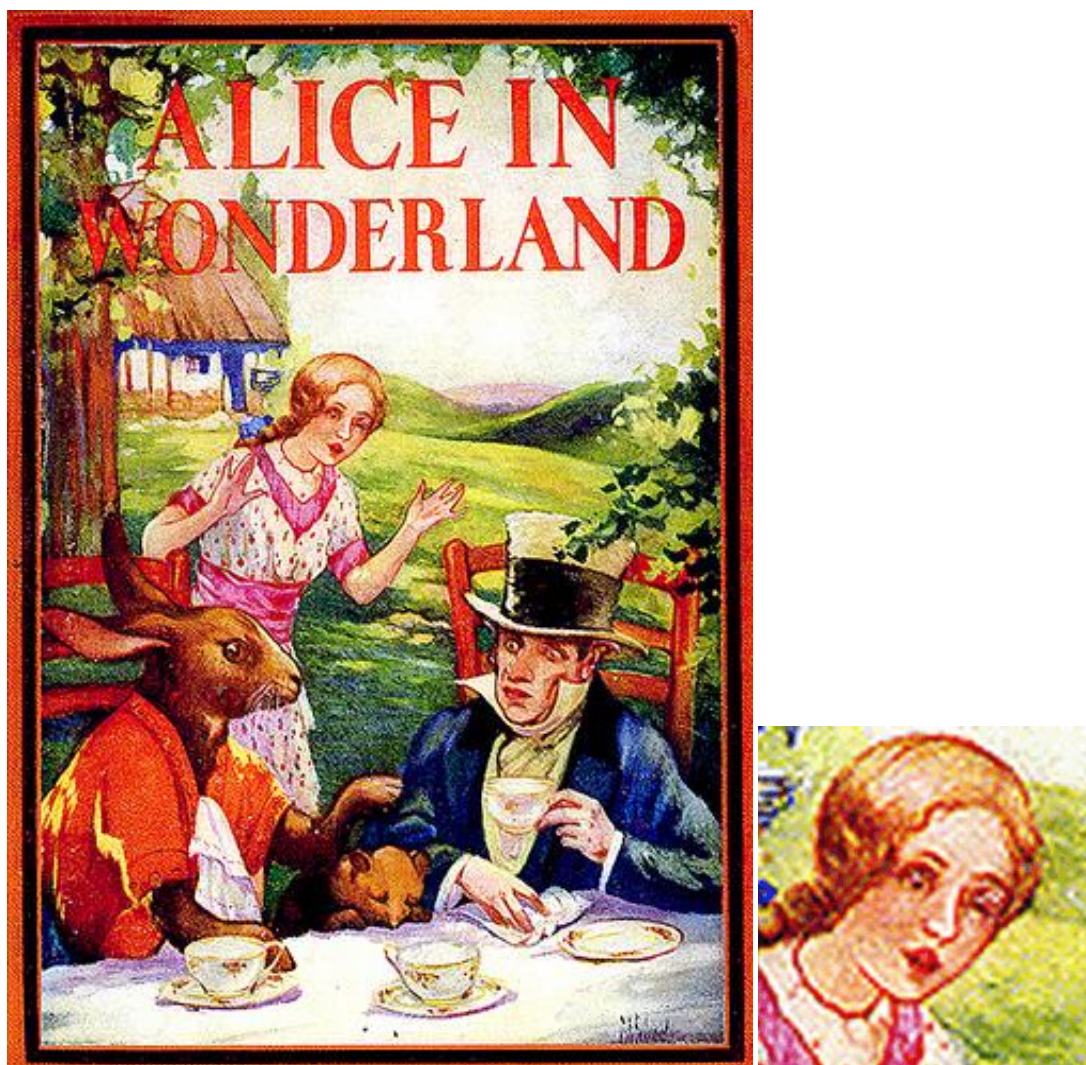
³⁹⁶ La tradición dice que los huevos de Pascua aparecían en los jardines de las casas, y los niños debían salir a buscarlos la mañana del domingo. Esos huevos los habían dejado allí algunos conejos que tomaban el papel de benefactores de los niños. De cualquier modo, el conejo enlaza con toda la coyuntura de la Pascua gracias a su evidente relación con la fertilidad desatada de este tierno animal.

(Fig.3.2.9) El diseño coloreado de la vajilla y el traje de Alicia induce a pensar que se trata de un día primaveral, pero los trajes del Sombrerero y de la Liebre, así como las ramas secas del árbol nos hace dudar acerca del tiempo. Contemplamos un espacio voluminoso, alto, remarcado por la longitud del árbol, pero no extenso, ya que queda limitado por la casa. Alicia aún no se ha sentado, parece algo impresionada por el abuso al que está sometiendo el sombrero al Lirón, al cual mira con curiosidad. El cuerpo torsionado de Alicia nos muestra su asombro ante la situación que contempla. Esta inclinación muestra una Alicia que se interesa por los demás. En la forma de vestir se acerca más a la Alicia de Lewis Carrol que a la de Tenniel en el que el delantal es sustituido por un fajín amplio rosa. El Sombrerero lleva un trozo de pan mordido en una mano, la otra la tiene en posición explicativa dirigida hacia Alicia mientras aplasta al Lirón con el codo. Al escenificar el momento que llega Alicia puede que le esté diciendo que no hay sitio en la mesa. Los ojos casi en blanco y un punto rojo en los labios prominentes, para resaltar la elocuencia o tal vez un significado más ambiguo. La Liebre de Marzo lleva puesta una chaqueta de mangas largas con cuello alto tiene los brazos extendidos al frente y apoya las manos sobre la mesa a modo de barrera, como si quisiera impedir el acercamiento de Alicia al Sombrerero, al cual, la Liebre mira con mucho interés. El Lirón, sin rasgos perceptibles, se encuentra comprimido debajo del brazo y del codo del Sombrerero.

El punto de vista del ilustrador queda predeterminado por el texto al pie de la ilustración, *“Muy incómodo para el Lirón” pensó Alicia*, cumpliendo esa función de relevo de la que habla Barthes, quedando enfocada desde la impresión que le produce a Alicia el ver como el Sombrerero está aplastando al Lirón. Orientado de esta forma, se podría explicar porque el ilustrador ha pasado por alto el texto donde dice, que los dos apoyaban los codos en el Lirón, a modo de cojín. Tal relevancia adquiere el abuso al que se está sometiendo al Lirón, que la Liebre lejos de posar también su codo en el Lirón, tiene los brazos extendidos y apoyados en la mesa, actuando a modo de barrera, tratando, posiblemente, de ocultar el hecho abusivo.

El ilustrador para desarrollar esta imagen se ha inspirado en la frase que piensa Alicia y que se encuentra al pie de la ilustración. Ha captado el momento gestual en el que Alicia se asoma y ve como el Lirón soporta el codo del Sombrerero. En general se puede apreciar un aire preciosista por la minuciosidad del dibujo, amplitud espacial, delicadeza y verosimilitud en los detalles, así como por la captación de las distintas texturas e interés por las expresiones de los personajes. Toda esta expresividad amplía el significado a otros sentidos más ambiguos, a pesar de encontrarse el ilustrador limitado por el texto. Para ello se vale de dos bloques pictóricos, uno de ellos triangular englobado por la Liebre, el Sombrerero y el Lirón, y otro formado por Alicia. También de un plano intermedio cogido desde un leve ángulo contrapicado y de colores rosados y verdes, estos últimos, según Max Luscher, despiertan la curiosidad, quizás la que siente Alicia en ese momento.

El diseño de la vajilla y la gran tetera hace que la vista recaiga directamente sobre ella constituyendo el punto focal de la ilustración. Puede que el ilustrador esté tratando de decirnos que lo más importante es que hay que tomar el té porque son las seis. El tejado, siguiendo al texto, está cubierto por una gran piel de Liebre y sobre la chimenea hay unos adornos con la misma forma que las orejas de la Liebre de Marzo. Esto podría interpretarse como un símbolo que representa el dominio de la Liebre sobre esos lugares. También podemos ver un **símil** o **repetición**. Llamamos repetición a la correspondencia de bloques pictóricos parcial o total, que implica un grado de invariantes y variables que se ponen de manifiesto en uno más niveles de la expresión retórica. Es un procedimiento que podría ser interpretado como **paranomasia** visual. Existe un **paralelismo** cromático, creado por el estampado del sillón y las piezas de la vajilla. Una ilustración que encubre varios paralelismos y que induce al lector a plantearse un porqué.



(Fig. 3.2.10) AE Jackson. Ed. George H. Doran Co, 1914

Podemos resaltar como curiosidad en esta portada, atribuible a A.E. Jackson (Fig.3.2.10), y que difiere de la ilustración vista anteriormente, que la Liebre de Marzo viste una bata roja y lleva puesta una servilleta blanca que la dota de un carácter informal doméstico, y más femenino que la mencionada, en la que viste un traje negro. Se conoce que era práctica habitual realizar imitaciones del autor en la portada que diferían de su interior, No conocemos con certeza que sea su autor por la diferencia que existe en el estilo.

La posición de las manos de Alicia que muestran sorpresa y la mirada del Sombrerero así como la composición triangular dotan a la imagen de dinamismo. Cabe resaltar el guiño con el ojo izquierdo de la protagonista desde el punto de vista kinésico *Paul Ekman*, califica el guiño como un gesto de complicidad o simpatía. Para el doctor Birdwhistel, por lo general el guiño es un modo de

comunicación informal por lo general, pero hay que hacerlo depender del contexto. La única razón que consideramos lógica es que algunas personas, especialmente niños y adolescentes, muestran un hábito de hacer un guiño involuntariamente cuando se encuentran sometidos al estrés, a menudo sin su conocimiento. Puede que para redundar en esa sorpresa el ilustrador haya hecho uso de ella.

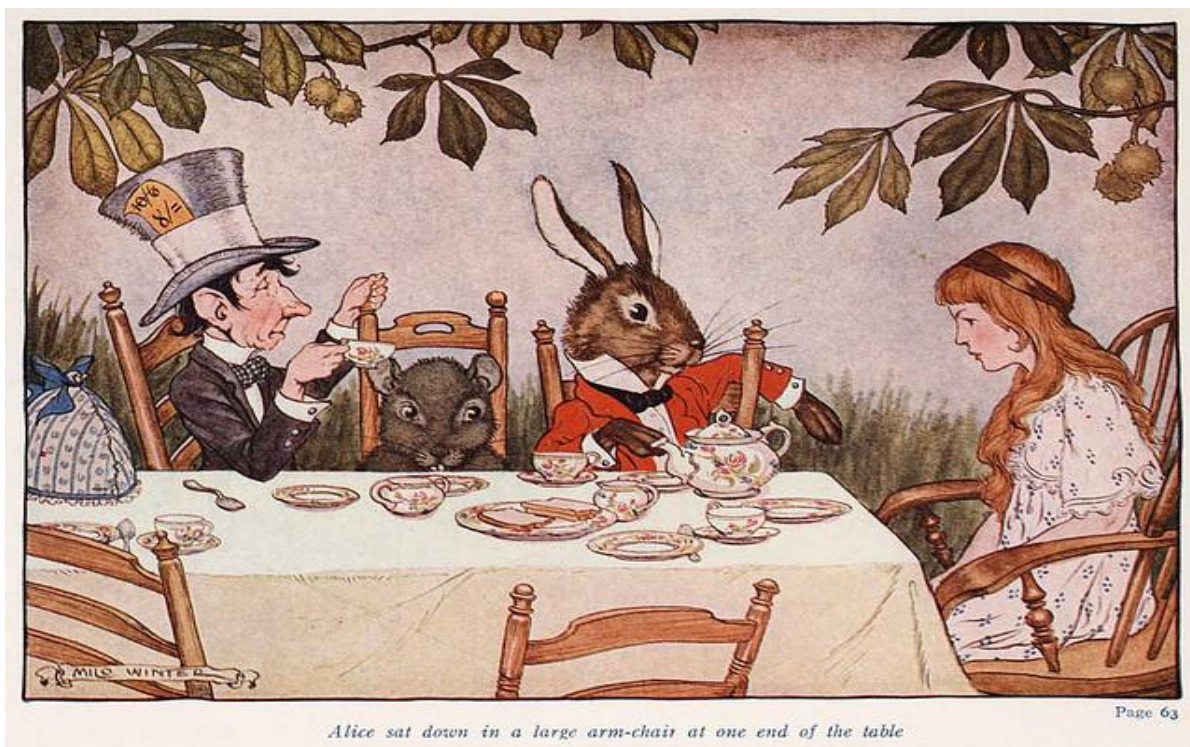


(Fig. 3.2.11) Margaret Tarrant. Ed. Ward Lock & Co 1916

Se muestran dos versiones diferentes de la misma ilustradora (Fig. 3.2.11). No obstante, un pequeño cambio hace diferente su significación. En una de ellas, Alicia viste de blanco, color de la inocencia y la pureza, color del agrado de Lewis Carroll según sus propias palabras *“Estoy complacido con la idea de vestirla de blanco que se ajusta a la ideas que yo tengo de ella, quiero que sea una encarnación de la pureza”*, pero el lazo rojo en la cabeza le da una connotación diferente, el rojo como señal de peligro junto a la posición de ascender o crecer indica un aviso del riesgo que conlleva el tránsito de la niñez a la adolescencia, el gesto del Sombrerero con el brazo extendido hacia ella es una alerta o deseo que se detenga en su crecimiento. Es conocida la aptitud de Lewis Carroll a este proceso de cambio en las niñas, según sus propias palabras al referirse a Alicia *“Alice parece haber cambiado mucho*

y apenas para mejorar, probablemente está pasando por la acostumbrada fase de transición embarazosa”.

En la ilustración de la izquierda, Alicia aunque esté en la misma posición, el perfil que ofrece es diferente, el vestido azul lleva el denominado “cuello bebé” en blanco, que la hace más infantil. El gesto del Sombrerero, en este caso, denotaría una llamada de atención para que se siente..



(Fig. 3.2.12) Milo Winter. Ed. Rand McNally & Co 1916

Milo Winter recoge el momento inicial del capítulo (Fig.3.2.12). Se cuida, como en otras ilustraciones, el diseño de la vajilla. Alicia de cabello largo con cinta marrón y con vestido de capelina deja constancia de la moda de principios de siglo, por lo que tiene cierto valor documental. Tonos cromáticos simples, sencillos que ilustran una situación y donde el anclaje del pie de la ilustración, narra solo el instante: *Se sentó en un gran sillón en un extremo de la mesa.*

La ilustración de Milo Winter³⁹⁷ cumple un papel puramente decorativo y básico al servicio del texto. La imagen representa sin profundidad lo que sucede en

³⁹⁷ El ilustrador americano Milo Winter (1888 -1956), produjo obras para las ediciones de *Las*

un momento determinado de la narración, haciendo sólo un señalamiento literal. Tal función de vasallaje se encuentra en muchas otras ilustraciones de la época. No obstante, los personajes y el escenario recrean el cuento y ayudan a que se convierta en un objeto atractivo y aunque esa propuesta estética no va más allá de la representación permite que el ilustrador le dé una nota poética y personal a la interpretación del relato, aunque no llegue a observarse figuras retóricas extraordinarias. No obstante, logra que el texto consiga alimentarse estéticamente de la ilustración; y que el lector se sitúe y tenga una apreciación determinada del entorno. Estas imágenes que surgen a partir de la interpretación y la imaginación del ilustrador valiéndose de determinados señalamientos a objetos y personajes, lleva a cabo un proceso de clarificación para el cual se sirve en parte de lugares comunes, y de situaciones fuera del texto. De esta forma reordena un entendimiento donde se generan nuevas conexiones mentales en el lector, jugando con sus conocimientos previos.



(Fig.3.2.13). R. H Turvey, Editorial Roma 1921

fábulas de Esopo, Arabian Nights, Alicia en el País de las Maravillas, Los viajes de Gulliver. Se formó en Instituto de Arte de la Escuela de Chicago y fue el editor de arte de los libros *Childcraft*.

(Fig. 3.2.13) La ausencia del fondo en las ilustraciones, nos dejan sin leer el tiempo, un tiempo blanco, híbrido, sólo el troquelado que se descubre al abrir el libro y accionarse el mecanismo, hace que se eleven las imágenes de Alicia y se redunde en la escena del capítulo VII. Podemos intuir por el traje de Alicia, por la frondosidad del árbol, así como por el amarillo cálido, que se trata de un tiempo primaveral.

Los actantes parecen enfrentados; Alicia se encuentra en la parte opuesta a los otros personajes, como si mantuvieran una discusión entre ellos. Por la mirada y gesticulación de la mano de la Liebre y el Sombrerero, que mantiene su diestra levantada en una señal de detener a la chica que se encuentra de pie, se sigue fielmente el sentido del texto.

La mesa era muy grande, pero los tres se apretujaban muy juntos en uno de los extremos.

-¡No hay sitio! -se pusieron a gritar, cuando vieron que se acercaba Alicia.

-¡Hay un montón de sitio! -protestó Alicia indignada, y se sentó en un gran sillón a un extremo de la mesa.

En las páginas el dibujo simula un plano en picado donde en la parte superior aparecen la Liebre y el Sombrerero, Alicia queda desbancada en la parte inferior de la página, relegada a un segundo plano, otorgándole la superioridad al Sombrerero y a la Liebre. Una composición en diagonal que la hace algo más dinámica. Trazos finos y precisos y que se podría reconocer como estilemas de época.

La figura retórica más destacable es la **oposición** en la que se centra toda la ilustración, junto con la **personificación** patente en todas estas ilustraciones que venimos analizando. Si bien esa oposición dentro de la imagen troquelada se podría ver como un paralelismo, al encontrarse a la misma altura Alicia y el Sombrerero en una composición centrada y reposada. Mientras en las imágenes de la página se distribuyen en dos bloques, uno superior en la que la sinrazón o locura del Sombrerero y la liebre ganan a la lógica de Alicia que se encuentra en un nivel inferior.



(Fig.3.2.14) Hudson Gwynedd. Ed. M., London: Hodder, 1922

(Fig.3.2.14) El árbol de hojas ya cobrizas junto a las tonalidades enrojecidas que envuelven el ambiente sugieren un tiempo claramente otoñal. Del espacio parece haberse prescindido, pues no sabemos en qué lugar se encuentran los personajes. Lo que hay detrás de ellos, puede ser una pared o un fondo totalmente difuminado. En todo caso, esa ambigüedad suscita inquietud. Los respaldos de la silla en forma de rejas cierran el espacio. Algunas hojas avanzan por el marco hacia el exterior como si quisieran conquistar otro espacio que los actantes parecen codiciar.

Alicia, no se encuentra en la ilustración, aunque por la aptitud de los personajes se entrevé que debe estar llegando. La Liebre de Marzo y el Sombrerero tienen clavados los codos en el Lirón. La autora, al igual que María L Kirk, sigue en este punto el texto de Lewis Carroll pero, a diferencia de aquella sus personajes solo posan los brazos sobre el Lirón con aire de confianza, en la ilustración que nos ocupa, éste adopta una postura sumisa y resignada ante el aplastamiento del que es objeto por parte de los otros.

La libre de Marzo sustituye las espigas por un pañuelo atado que le da cierto aspecto de corsario o cingaro; y es la que se dispone a beber en la taza de té a diferencia de las otras ilustraciones en las cuales es el Sombrerero el que sostiene la taza de té, en la otra mano tiene media rebanada de pan. Lo más relevante en ella es esa fuerza enfática de los ojos que parece mirar a alguien, con cierta desconfianza, que puede estar al lado derecho y que queda fuera de la ilustración.

El Sombrerero, con smoking y pajarita de lunares blancos, pantalones a cuadro, mechones negros, y ojos desorbitados, que le dan un aire de tratante de feria malintencionado, con la boca en posición de hablar dejando ver los dientes, parece estar dando explicaciones a alguien que no está en la ilustración, posiblemente a Alicia.

La ilustradora se coloca en el punto de vista de Alicia que avanza y ve la escena desde fuera. La ilustración está basada en las primeras líneas del Cap. VII

La mesa estaba puesta delante de la casa debajo de un árbol, y la Liebre de Marzo y el Sombrerero tomaban el té. Entre ellos había un Lirón profundamente dormido, sobre el cual apoyaban los codos, a modo de cojín, y hablaban por encima de su cabeza.

Coincide con Tenniel en el difuminado del fondo. Parece inspirarse en Rackham en el atuendo y el aspecto siniestro del Sombrerero, si bien, con matices diferente.

La ilustración se organiza en un solo bloque pictórico triangular que engloba a los tres personajes destacando de forma relevante a dos de ellos. El ritmo viene determinado por el valor de los colores en progresión, logrando que el punto focal se sitúe en la parte más oscura: la Liebre y el Sombrerero. La penumbra rojiza consigue dar una apariencia de guarida. Predomina la gama del rojo que, según Faver Bivien es un color que acapara la atención y desbanca a los demás colores circundantes, el rojo tiene una naturaleza agresiva, se relaciona con el combate y puede asociarse con la emoción. La gama de rojo se altera dramáticamente cuando se va convirtiendo en rosa. En la ilustración hay también determinados objetos azules, F. Bivien relaciona el azul con la insensibilidad. Los trajes son negros y este mismo autor dice que el negro simboliza lo desconocido, el misterio, el poder y la

muerte. Por tanto, esta escala de rojos junto al azul nos habla de una agresividad insensible y el negro de algo misterioso y desconocido.

Desde el punto de vista retórico nos encontramos con una **elipsis** del fondo, pero junto a esta también podemos apreciar una **sinestesia** no sólo cromática (la fuerza del color rojo provoca una vibración anímica, por asociación, parecida a la del fuego) si no también pictórica por las ramas que sobresalen, el asa de la cafetera rebasando el encuadre y que incita a ser cogida para servirse el té; y así se crea una apariencia tridimensional como si la escena se saliera fuera de la ilustración y continuara al frente de la página dónde se encuentra el lector. El espacio interior y exterior se comunica, no sólo por esos objetos que sobresalen sino también por la mirada de los dos personajes. En las anteriores ilustraciones había una invitación a entrar, en ésta el lector o receptor está ya con ellos.

La tarta de fresa, la bollería son atractivos, sin embargo la forma de vestir de los personajes y sus miradas pueden hacer sospechar que están ocultando algo, y que todo lo que tienen no es sino una trampa, no obstante el lector intrigado por esas miradas, está ya allí para conocer lo que ocultan.

LEWIS CARROLL

— Una vez eran tres hermanas pequeñas — empezó a decir el Lirón precipitadamente —, que se llamaban Elsa, Lucía y Dalia. Las tres vivían en el fondo de un pozo...

— ¿Y de qué se alimentaban? — preguntó Alicia, que siempre se preocupaba por la cuestión del comer y beber.

— Vivían de triacas — afirmó el Lirón, tras un momento de perplejidad.

A lo que Alicia notó:

— No es posible; ¿no comprende que estarían siempre enfermas?

— Pues así estaban, en efecto — dijo el Lirón —, pero muy enfermas.

Alicia estuvo esforzándose por comprender lo que debía ser tan extraña manera de vivir, pero lo veía demasiado oscuro, y no pudo menos de hacer esta otra pregunta:

— ¿Pero cómo lo hacían para vivir en el fondo de un pozo?

— Toma un poco más de té — dijo la Liebre Marceña a Alicia con extremada solicitud.

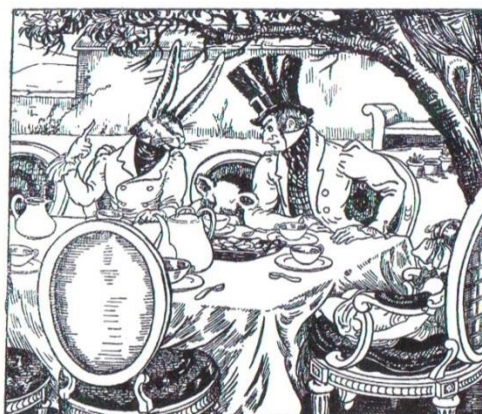
— No lo he probado todavía — respondió Alicia en tono de persona ofendida —; no sé cómo voy a repetir.

— Quieres decir que no puedes tomar menos — dijo el Sombrerero —; pero es facilísimo tomar menos que nada.

— Nadie le ha dado vela en este entierro — repuso Alicia.

— ¿Quién es el que hace ahora alusiones personales? — clamó victorioso el Sombrerero.

ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS



Alicia no supo qué decir ante esta salida; así es que se limitó a servirse ella misma una taza de té, pan y mantequilla, y se dirigió de nuevo al Lirón para hacerle la misma pregunta de antes:

— ¿Cómo podían vivir las tres hermanas en el fondo de un pozo?

Otra vez el Lirón estuvo un rato perplejo, y por fin¹ dijo:

— Es que era un pozo de triaca.

87

(Fig.3.2.15) Lola Anglada. Ed. Juventud 1927

La ilustración de Lola Anglada (Fig.3.2.15) sigue un estilo barroco en sus formas. La Liebre adopta el rol masculino que figura ya en las ilustraciones de Tenniel. se encuentra al mismo nivel que el Sombreroero, mientras la figura de Alicia apenas es perceptible al hallarse de espalda, como un espectador más, sin embargo se puede apreciar que guarda la misma postura que la Alicia original, pero desde distinto ángulo con lo que se le da más protagonismo a los otros dos actantes. El único elemento de dinamismo que presenta la ilustración se encuentra en los componentes de la izquierda que se representan incompletos. Hay que destacar en el dibujo de Lola Anglada la precisión de sus líneas con un exquisito gusto por los detalles de ambientación. Sin embargo sigue un discurso bastante denotativo sin que se pueda apreciar imágenes retóricas de interés.

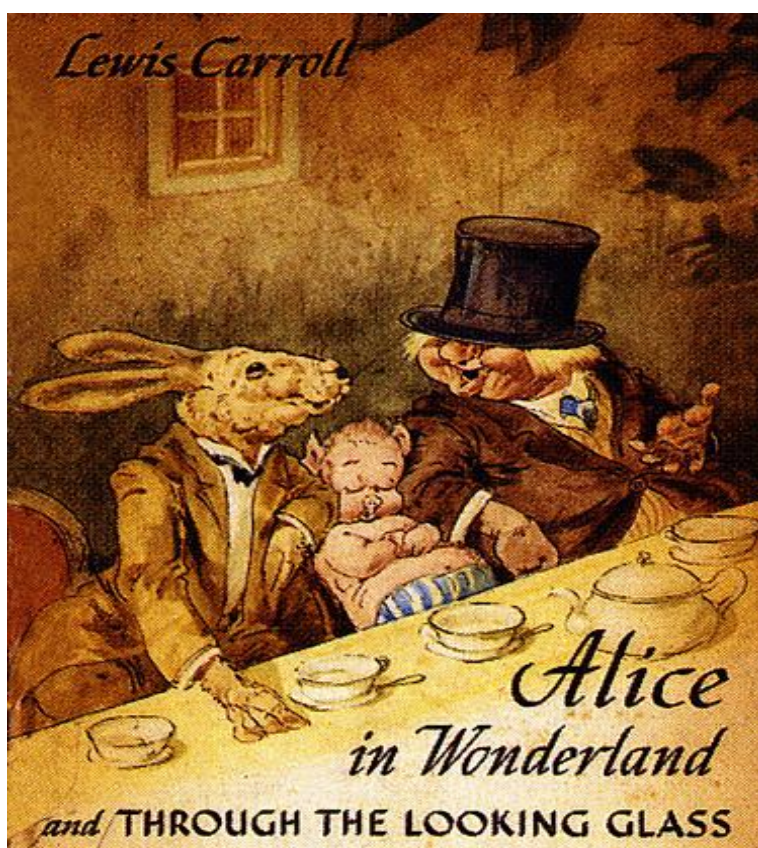


(Fig.3.2.16) Willy Pogany; E.P. Dutton & Co. New York 1929

En la ilustración de Pogany (Fig.3.2.16) destaca el plano en picado que recoge toda la mesa en perspectiva y logra una imagen de gran dinamismo. El peso de la imagen se encuentra en el bloque formado por los tres personajes que debaten

dejando aislada a Alicia al fondo. Este enfoque ilustra más que la historia una forma de narrar.

Resulta curioso que no se hace uso de las sillas sino de un banco alargado vacío mientras que Alicia preside la mesa en un sillón. Esa ausencia presenta un claro parentesco con el **lítóte** y la **elipsis**. El espacio en blanco podría traducirse como el silencio en la imagen, que queda especialmente resaltados en los dibujos realizados a pluma y tinta con líneas muy marcadas que los hace muy intensos sin llegar a la sofisticación.



(Fig.3.2.17) Robert Högfeltdt. Ed. Jan Forlag, Stockholm 1945

Robert Högfeltdt (Fig.3.2.17), sustituye al Lirón por un cerdo, se encuentra en medio de los dos conversadores y sostiene los codos de la Liebre y el Sombrerero. En la parte de rostro de este último que no queda oculta por el sombrero, percibimos rasgos muy parecidos a las del cerdo en el que se apoya. Las connotaciones negativas en la fraseología que existe culturalmente entorno a este animal, “sucio como un cerdo”, “gordo como un cerdo”³⁹⁸; y siendo su autor un

³⁹⁸ Es a veces difícil marcar una línea de separación entre los valores icónicos-conceptuales y

caricaturista importante de la época, nos lleva a atribuirle alguna insinuación crítica. No obstante, también las ilustraciones de Tenniel tenían matices caricaturescos, por tanto creemos que el ilustrador no se encuentra lejos de la intencionalidad crítica de la obra que ilustraba, aunque se sirva de ella para hacer una sátira diferente acorde a la realidad de su tiempo. Como figura retórica encontramos el **símil** observado entre el Lirón y el Sombrerero y la **ironía**, la cual requiere reconstruir el significado oculto, rechazando el significado literal, y ensayar una interpretación que dependa en gran medida del contexto, de la situación pragmática comunicacional.



(Fig.3.2.18) Leonard Weisgard³⁹⁹.Ed. Harper & Brothers, New York, 1949

simbólico-culturales La lengua se desarrolla sincrónicamente con la cultura y reacciona a cada nuevo código cultural o estereotipo mediante la fraseología en el campo de la lingüística entre otros. En el inglés actual el cerdo ha adquirido un nuevo significado, es decir en la base de los códigos ya convencionales se crea un nuevo nivel de connotación que refleja esta correlación de la lengua y la cultura en el eje temporal. De este modo, el factor del mal que representa el cerdo se reproduce en otras esferas del uso en el lenguaje contemporáneo, cambiando el contenido fraseológico de la lengua. Estas esferas son el lenguaje de los drogadictos, ladrones, el lenguaje de las desviaciones sexuales, etc. Así, con los cerdos se asocia a la policía, los militares y todo relacionado con ellos para designarlos como personas despreciables, que simbolizan el mal/malo para ciertos colectivos con su propia escala de valores. En la época en la que Robert Högfeltdt lleva a cabo esta ilustración los valores eran diferentes y la crítica por tanto distinta.

³⁹⁹Leonard Weisgard (1916 2000) ilustrador americano de procedencia inglesa, mostró siempre un gran interés por la calidad de los libros infantiles; y al encontrarse insatisfecho con los libros proporcionados por las escuelas públicas, cuyas ilustraciones tildó de monótonas, manifestando que el mundo no puede ser tan triste y limitarse a un solo color. Estudió arte en el Instituto Pratt y

(Fig.3.2.18) Ilustración realizada mediante la técnica de estampaciones y transparencias dónde la Liebre de Marzo ha sido sustituida por una cabra que lee el periódico *The Time*, el periódico sustituye al reloj como objeto que marca el tiempo. En la parte superior un caballo alado⁴⁰⁰ de juguete tipo balancín. El Sombrerero porta un paraguas, con ello se alude al tiempo atmosférico que lo podemos relacionar con Pegaso, el cual, según la mitología, se puso al servicio de Zeus, quien le encargó que llevara el relámpago y el trueno al Olimpo. El Lirón ha sido sustituido por un capitán de barco que examina a Alicia a poca distancia con un catalejo. La mesa con las tazas y alimentos de otras ilustraciones ha sido suprimida.

En esta representación se advierte del movimiento expresionista, de fuerte contenido simbólico, que deja traslucir en las imágenes el sustrato que subyace bajo la realidad aparente. También podemos observar cierta influencia del arte medieval al presentar las figuras con poca corporeidad, perdiendo interés por las proporciones y la perspectiva. No obstante se intuye que los personajes simbolizan más que representan. Esta ilustración, que pone en juego una multiplicidad de significaciones diferentes, influenciada por el movimiento deconstructivista, en el que no se busca descifrar ni revelar el sentido depositado en la imagen, sino producirlo a través de un acto de poética visual, y que nosotros interpretamos como una **metáfora** de la locura del tiempo, que no reconoce espacios ni dimensiones. A la vez se percibe la forma en que ha sido concebido el mundo del “nonsense” por el ilustrador.

la New School for Social Research, donde fue influenciado por pinturas rupestres, el arte gótico y renacentista así como por los ilustradores vanguardistas franceses de libros infantiles en la década de 1920.

Utilizó una amplia gama de colores y medios técnicos, incluyendo gouache, pintura de cartel, crayón, tiza, decoupage, stenciling y pluma y tinta.

⁴⁰⁰ Esta forma fantástica de caballo está presente en el arte y los relatos de mitos, leyendas y tradiciones del folclore de numerosos pueblos. El caballo alado está presente tanto en China, como en Grecia, Italia, África o incluso América del Norte, después de la colonización por los europeos. Se asocia el simbolismo del caballo, descrito, con la del pájaro, vinculado a la ligereza y a la elevación. El origen de la iconografía y las tradiciones que lo mencionan está relacionado con la domesticación del caballo y con la sensación de libertad y de potencia guerrera ganada por los caballeros, pero también a prácticas chamánicas, donde el chamán monta un animal alado para pasar por diferentes estados de consciencia. Pegaso es el caballo alado más conocido, su nombre designa por extensión a este tipo de criatura. Igualmente, es una figura heráldica imaginaria bastante frecuente. En las obras modernas de fantasía, cómics o juegos de rol, también se encuentran caballos alados.



La mantequilla de primera calidad, ¿sabes?

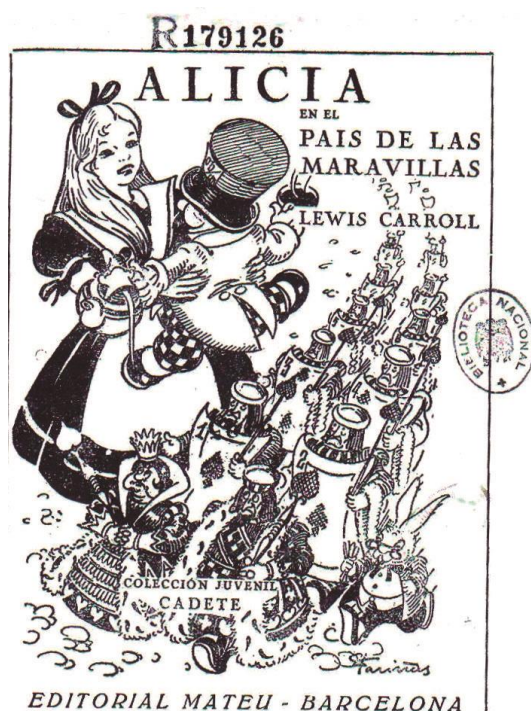
(Fig.3.3.19). Freixas, Ed. Molino Colección Alfombra mágica. Año 1951

En la ilustración de Freixas (Fig.3.3.19) el barroquismo de los objetos que circundan a los actantes nos define el tiempo de un lugar de fantasía donde las estaciones carecen de sentido. Si nos remontamos al tiempo real en el que fue realizada la ilustración, los años cincuenta, en los que había carencias económicas, el texto que figura al pie de la ilustración alcanza una significación especial: “La mantequilla de primera calidad ¿Sabes?” introduciendo la función de relevo de la que habla Barthes. Sin embargo, refleja también la intención del ilustrador en acentuar el ambiente de abundancia, en un tiempo en el que la economía española estaba bastante resentida y aún seguía vigente el uso de la cartilla de racionamiento. Ello provocaría hacer volar la imaginación del lector de aquella época a una ficción distinta a la realidad vivida. Los actantes continúan esa línea romántica marcada por lazos, rizados y miriñaques. Alicia se encuentra girada al foco de atención: la Liebre de Marzo, dueña de la casa, que es la que preside la mesa y mantiene sujeto un reloj que acaba de sacar de la taza y gotea. El Sombrerero de cabeza más pequeña, adquiere una importancia secundaria, distinta a la que mantiene en la ilustración de Tenniel, éste al no encontrarse en el centro, resulta ser la figura más relevante por el volumen dado a su cabeza.

El ilustrador ha recreado la parte del capítulo donde se trata de arreglar el reloj que ha detenido el tiempo. Para ello ha empleado un plano en picado, con una disposición en diagonal y objetos incompletos, consiguiendo una composición dinámica. Pero también hay que destacar la elegancia del trazo cursivo y poético, capaz de introducirnos mágicamente en un ambiente parnasiano. Las figuras retóricas que podemos resaltar son la **paradoja** consistente en introducir un reloj mojado de una taza y el **isocolon** o paralelismo entre las orejas de la Liebre y las de la casa situada al fondo.



(Fig.3.2.20) Fariñas,(portada). Editorial Mateu 1951

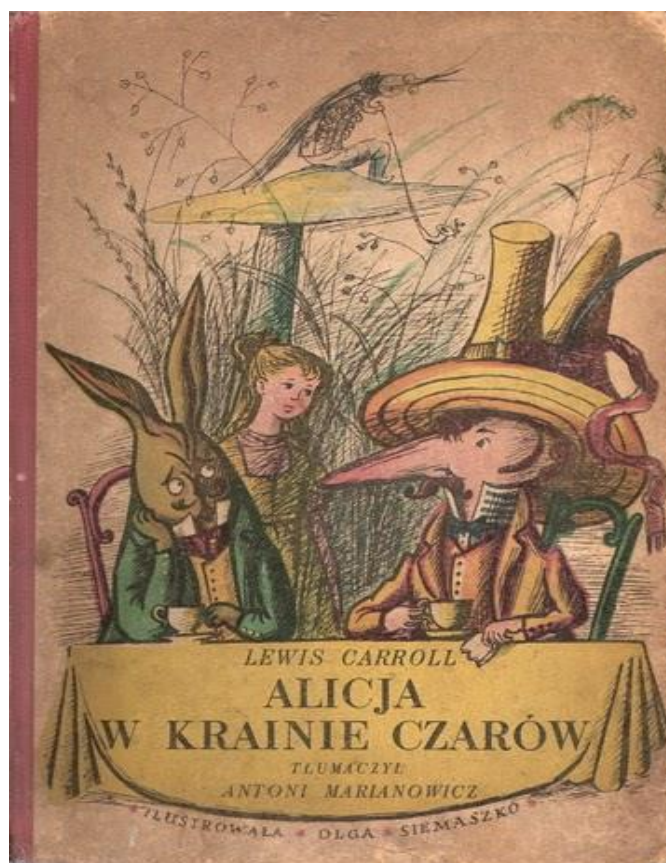


(Fig.3.2.21) Fariñas, (contraportada).Editorial Mateu 1951.

El libro de la editorial Mateu, fechado en 1951 carece de ilustraciones en su interior, pero en la portada (Fig.3.2.20) y contraportada (Fig.3.2.21) resume su contenido. Alicia de melena larga y suelta, que adorna con un lazo, destaca como personaje principal, el resto de los personajes adquieren por su tamaño una importancia secundaria y una entidad artificiosa. No se guarda la proporcionalidad, y el orden de las imágenes es abigarrado. El dinamismo en la composición de la portada (Fig.3.3.20) se consigue por los elementos inconstantes mientras en la contraportada (Fig.3.2.21) se logra ese dinamismo mediante la disposición oblicua y aliterativa de dichos elementos. Asimismo hay que destacar en esta última la acción de Alicia que ha cogido en brazos al sombrero como si se

tratara de un juguete, una libre interpretación del ilustrador que se aleja del texto de la obra.

La figura retórica de la **hipérbole** en el personaje de Alicia, centra el significado de esta ilustración. En ella se percibe su dominio sobre el resto de los actantes, que se encuentran en el mundo de la ficción: una forma de significar la realidad frente a la fantasía.



(Fig. .3.2.22). Olga Siemaszko, 1955

(

(Fig.3.3.22) La nariz excesiva del Sombrerero guarda semejanza con uno de los picos de su sombrero, que parece tener dos copas o posiblemente dos sombreros extrañamente superpuestos o adicionados. Dicha nariz también guarda semejanza (**símil**) con Pinocho, el personaje de Collodi, ello puede deberse a que la autora haya asociado el nonsense con la mentira e ilustra este concepto dotando al sombrerero de una gran nariz.

Se prescinde en esta escena del Lirón, no obstante aparece la oruga que corresponde al capítulo anterior. La liebre presenta un gesto compungido o

molesto denotado por la posición de las cejas, ello puede deberse a que le resulta molesta la presencia de la persona que se acerca

La fusión de dos capítulos en una misma ilustración que conforma la portada del libro da lugar a una **metonimia**, en la cual el árbol de Tenniel es sustituido por la seta que hace sus veces. La seta evoca lo onírico, el mundo irreal y frecuentemente se le asocia con los alucinógenos, pero también los bigotes de los dos personajes evocan al característico bigote de Dalí con lo cual se redonda en esa atmósfera surrealista Olga Siemaszko⁴⁰¹ logra así en una sola escena representar el contenido de la obra, función que suele cumplir la portada de un libro dirigido al público infantil.



(Fig.3.2.23) Colección Juvenil Goleta, 1958

En la portada del libro de la editorial Juvenil Goleta(Fig.3.2.23), la **hipérbole** del icono de Alicia, representada con larga melena rubia y delantal sigue el estilema de Fariñas (Fig.3.2.20) (Fig.3.2.21) pero sobre todo constituye un **apropiacionismo o**

⁴⁰¹ Olga Siemaszko (1914-2000), artista gráfica e ilustradora polaca. En 1935 se graduó de la Escuela de Cracovia de Artes y Oficios, y luego continuó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Fue miembro de la Unión de Artistas soviéticos, sus obras han participado en exposiciones en Kiev y Moscú. En 1945 se trasladó a Varsovia. Participó en la ilustración de libros y revistas de editoriales en Varsovia y Lodz, ha creado muchos carteles. Es considerada como una de las figuras más importantes de las escuelas polacas de ilustración. Recibió numerosos premios y honores, algunos de ellos son: Premio del Primer Ministro por sus obras para niños (1951).Cruz de Oro al Mérito de las Artes (1955), Medalla de la Comisión Nacional de Educación (1975), Medalla de la sección polaca de IBBY(Organización Internacional del Libro para Niños) (2000).

préstamo de los personaje de la película de Walt Disney *Alicia en el País de las Maravillas* (año1951) como podemos comprobar en la viñeta de la derecha. Asimismo el ilustrador ha extendido ese apropiacionismo y ha añadido otras figuras ajenas a esta obra como por ejemplo Fígaro (Fig.3.2.23), personaje de la película *Pinocho* de Disney

Aunque esta escena no es la del capítulo VII, la hemos seleccionado porque precisamente se produce una **elipsis** de todos los personajes que intervienen en este capítulo y el siguiente, la razón podría encontrarse en la nota que aparece en la contraportada “con autorización eclesiástica” (Fig.3.2.23) es posible que pudiera haberse producido una censura a determinados personajes o a ciertas actitudes que la iglesia no hubiera considerado, bajo su prisma conservador, recomendables para el niño



puedo tomar para alejarme de estos mágicos lugares? — preguntó la niña.

—Ve a visitar a la Liebre Loca, que tiene su casa debajo de un árbol secular — y le señaló un sauce lejano.

Alicia fue hacia allí y efectivamente, debajo de la copa del árbol, la Liebre Loca estaba tomando el té acompañada del Lirón.

Al ver a Alicia la Liebre Loca dijo:

—Ven y come —ofreciéndole pan con mantequilla de excelente calidad. Después, la Liebre, dijo—: Bien niña, puesto que te hemos obsequiado, te exijo que nos relates un

cuento y procura que sea bonito

—Es que no sé ninguno — contestó Alicia.

Entonces, la Liebre Loca, hastiado, se levantó y se fue. La niña marchóse también y el Lirón quedóse adormilado.

Vagando por aquel paraje singular, Alicia al pasar junto a un frondoso árbol vio una puerta abierta en el tronco.

—¡Qué cosas más extraordinarias ocurren en esta tierra! —dijo—. En verdad que yo le llamaría el País de las Maravillas — y curiosa, entró en el árbol misterioso.

Ya en el interior del árbol apare-

(Fig.3.2.24) Rosa García. Ed. Molino, 1960

La ilustración de Rosa García (Fig.3.2.24) se resuelve en un tiempo primaveral, mesa circular con mantel bordado rematado con blondas, formas redondeadas por las que se perciben la bondad en una composición reposada. Alicia, rubia, con un lazo, que recoge la melena, detalle que se ha venido observando en las figuras anteriores, lleva una especie de pichi⁴⁰² rojo que simula un delantal. El color rojo, en el contexto que se representa, transmite alegría que armoniza con el gesto de agrado de Alicia. La indumentaria azul de la Liebre se puede leer en la acepción de color frío que sintoniza con su gesto huraño.

Como en la figura anterior se vuelve a omitir tanto en la ilustración como en el texto el personaje del Sombrerero, algo de lo que Lewis Carroll no prescindió ni siquiera en su versión de “Alicia para niños” nos encontramos por tanto con la figura retórica de la **elipsis** si lo planteamos desde el punto de vista de la versión original. El ambiente moralizante que se vivía en la época de la que data la ilustración, nos induce a pensar que esta omisión se debería a que la presencia masculina con una niña podría considerarse algo perturbador. No obstante, se puede apreciar ya cierto aire optimista que se seguirá advirtiendo en las ilustraciones de los años sesenta, en los que la economía comienza a mejorar. El texto también es interpretado libremente: *la Liebre Loca le invita a sentarse y a comer* (Fig.3.2.24), mientras en la obra de Lewis Carroll dice textualmente

La mesa era muy grande, pero los tres se apretujaban muy juntos en uno de los extremos.

-¡No hay sitio! -se pusieron a gritar, cuando vieron que se acercaba Alicia.

⁴⁰² El pichi, es una prenda de vestir, evolución del mono. Se compone de una falda con pechera y tirantes. Es usado en general por mujeres adolescentes. En Chile, México, Argentina, Venezuela, Panamá, Paraguay y Colombia, donde se le conoce también con el nombre de *jardinera*, son usados habitualmente como uniforme escolar.



Mientras tanto, el sombrero y la liebre se reían
a mandíbula batiente...

(Fig.3.2.25) Schmidt. Ed. Bruguera, 1963

La ilustración de Martz Schmidt⁴⁰³ (Fig.3.2.25) se plantea en un espacio ambiguo dónde se prescinde del árbol del jardín de la casa, escena que puede ocurrir en

⁴⁰³ Martz Schmidt (1922-1998). es el seudónimo con el que firmaba Gustavo Martinez Gomez, autor de algunos conocidos personajes de comics. Artista inquieto, de una rica y compleja trayectoria profesional, se movía en otros campos, como la pintura, la escenografía, el cartel o el diseño gráfico. Pero era la historieta su medio de expresión donde lograba comunicar a sus personajes una alegría contagiosa. En el estilo de Schmidt hay que destacar el sentido de la composición, del ritmo, de la movilidad. En sus dibujos, todos los elementos están perfectamente equilibrados, al servicio del movimiento y expresividad que él sabía imprimir en las historietas, con una comicidad absurda y disparatada. Era bastante meticuloso y perfeccionista en su trabajo, cuidando al máximo los detalles, para comprobarlo solo hay que: contemplar las magníficas mansiones y palacios que pueblan las viñetas de sus historietas *Deliranta Rococó*; introducirse en los lóbregos y sinuosos corredores del Castillo Nosferatu. La obra de Schmidt ha merecido numerosas distinciones y premios.

cualquier lugar incluso en una taberna. Alicia, como en las anteriores ilustraciones analizadas, melena suelta que adorna con lazo, mira con atención el brindis de la Liebre y el Sombrerero, actuando de “contrapunctum”. El “punctum” se sitúa en la original chistera que el Sombrerero lleva introducida hasta debajo de la nariz, confundiendo con él y luciendo un molinillo de viento. Brinda con jarras de cerveza con la Liebre de Marzo y ambos visten trajes de corte dieciochesco. El Lirón es sustituido por dos ratitas que con un paraguas se protegen de la espuma de cerveza que cae de una de las jarras.

La expresión “Mientras tanto el Sombrerero y la Liebre se reían a mandíbula batiente”, curiosa locución utilizada como una libre interpretación del original, marca la función de relevo. El ilustrador se acoge a esa fórmula para dibujar una escena divertida, puede que intencionadamente, ya que lo que se pretende es una versión cómica del cuento cambiando los matices del nonsense de la obra de Lewis Carroll. Sin embargo, dentro de esa sujeción al texto de pie de página, Schmidt se permite sus propias licencias, como esa juerga de jarras de cervezas, rebosantes en cascadas, detenida por el paraguas de la ratita, que unidas al pequeño detalle de la nariz oscurecida del Sombrerero, nos hace percibir una conducta más cercana a la euforia de un estado ebrio que a la de la locura. Schmidt imprime así su carácter de ilustrador de cómics.

Las figuras retóricas que podemos apreciar serían las de **oposición**, contraposición entre la risa del Sombrerero y la Liebre con el rostro serio y sorprendido de Alicia, y la de **préstamo o apropiación**; la imagen de la ratita lo toma del cuento *La ratita presumida*. El molinillo de viento se puede interpretar como símbolo de una mente perturbada. En el lenguaje de los sueños el molino de viento representa la energía de la mente, pero al tratarse de uno de papel, nos puede comunicar precisamente lo contrario: la fragilidad del papel desvirtúa esa energía y lo convierte en algo inconsistente y quebradizo como la mente del Sombrerero. Estaríamos entonces ante una **metáfora**.

En la década de los sesenta comienzan a predominar más las historietas gráficas o comics⁴⁰⁴ que los cuentos con ilustraciones, puede que se debiera a que fue considerada durante mucho tiempo como un subproducto cultural, apenas digno

⁴⁰⁴ Se llama historieta o cómic a una serie de dibujos que constituyen un relato, con texto o sin él, así como al medio de comunicación en su conjunto. Partiendo de la concepción de narrativa gráfica como un arte secuencial de Will Eisner Scott McCloud se llega a la siguiente definición: *Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información u obtener una respuesta estética del lector*. Las historietas suelen realizarse sobre papel, o en forma digital (*e-comic*, *webcómic*s y similares), pudiendo constituir una simple tira en la prensa, una página completa, una revista o un libro (*álbum*, *novela gráfica*). Han sido cultivadas en casi todos los países y abordan multitud de géneros. La historieta infantil ha constituido la mayoría del material clásico de todos los países, mientras que el cómic adulto inició su auge en los años 60 presentando relatos que podían ser tan imposibles y pueriles como los anteriores, pero que incluían mayores dosis de violencia, temas inquietantes, palabras malsonantes y sobre todo sexo explícito. Hay también que mencionar los “reductos específicamente femeninos”, ya sea en forma de revistas infantiles para niñas, o de melodramas románticos.

En Japón, donde hay cómics específicos para todo tipo de público, se distinguen también por el grupo de edad y sexo al que van dirigidos: *Kodomo* niño, *shōjo* muchacha, *shōnen* muchacho, *josei* mujer y *seinen* hombre.

Por otro lado, hay que señalar que el cómic ha sido despreciado con frecuencia por élites culturales y representantes políticos. Esto se explica por el viejo prejuicio que identifica la palabra escrita con lo culto y la imagen que la explica -o, como en este caso, la enriquece y transforma- con lo iletrado. Mauro Entrialgo, historietista e ilustrador, es de la opinión de que: Es un medio que requiere para su disfrute menos preparación y concentración que la literatura, pero más que la televisión. Así que no obtiene ni el prestigio de la primera ni la difusión popular de la última.

El catedrático Juan Antonio Ramírez considera que este reconocimiento en el seno de la *alta cultura* se ha visto imposibilitado, paradójicamente, por la consolidación y extensión del sistema del arte y unos departamentos de literatura separados por ámbitos lingüísticos.

También hay que destacar que muchos cómics clásicos ofrecen sólo una de las caras de sus personajes y ocultan todas las demás, quedando por lo tanto en la pura anécdota. El medio en su conjunto ha tendido a traducir una ideología tradicional, conservadora e inmovilista durante muchos años, ya sea por las convicciones de sus autores o para no desagradar al conjunto de sus lectores y arriesgarse a perderlos o incluso sufrir los efectos de la censura, como ocurrió en regímenes como los de Mussolini, Franco o Lenin. Esto explica que las historietas que no se ceñían a los valores sociales imperantes se manifestasen a través de publicaciones underground o clandestinas

Para Oscar Masotta, lo que determina en primer lugar el valor de una historieta es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje. Jean Giraud afirma: *“El cerebro tiene que pensar y necesita el lenguaje escrito, mientras que el dibujo tiene un lenguaje subterráneo que llega a través de los ojos. El mensaje que el dibujante envía es un mensaje secreto, en código cifrado, que va del dibujante al cuerpo, a las sensaciones. Pero la conciencia, la razón tienen que ser educadas para poder descifrarlo según una lógica que vaya más allá de la sensación inconsciente”*.

Desde sus orígenes, la Historieta se relaciona con: las Artes plásticas y la Literatura. Dada la antigüedad y el prestigio de la literatura, cualquier relación cercana entre uno y otro, se ve con buenos ojos, porque, se supone, que la eleva de “categoría”. Hay que tener en cuenta que el cine y el cómic comparten una larga historia de influencias mutuas. En este sentido, Federico Fellini manifestaba: *“los cómics que se realizan acercándose demasiado a la técnica cinematográfica son para mí los menos hermosos, los menos logrados de tal manera que los que merecen consideración son aquellos que han inspirado al cine y no al revés”*.

Respecto a otras disciplinas más modernas, Ana Merino, poeta y teórica española de la historieta, es de la opinión que la pérdida de audiencia ha significado para el cómic la pérdida de su capacidad cívico-popular. Ahora, el cómic, como ya se ha señalado, tiene que competir con la televisión, los videojuegos o internet. Pero es cierto que mucha de la estética que se utiliza por las nuevas tecnologías es un producto que se ha inspirado gráficamente en los cómics clásicos, *underground* o de superhéroes.

de otro análisis que no fuera el sociológico. En esta época se asiste a su reivindicación artística, de tal forma que Maurice de Bévère⁴⁰⁵ y luego Francis Lacassin⁴⁰⁶ propusieron considerarla como el noveno arte. Aunque en realidad sea anterior a aquellas disciplinas a las que habitualmente se les atribuyen las condiciones de *octavo*, la fotografía, data de 1825, y el *séptimo* se remonta al 1886. Seguramente, sea este último medio y la literatura los que más la hayan influido, pero no hay que olvidar tampoco que su particular estética ha salido de las viñetas para alcanzar a la publicidad, el diseño, la moda y el cine.

En un principio se combinaba con el texto literario (Fig.3.2.27) de tal forma que permitía dar a conocer la obra a las nuevas generaciones, que preferentemente consumían cómics y dar a conocer el cómics a un público algo más adulto que no estaba acostumbrado a leer historietas, si bien posteriormente la obra entera es transformada en comics. Fue una innovación, pues hasta entonces lo habitual eran las ilustraciones acompañando al texto y aunque muchas de ellas eran genuinas obras de arte, a veces solo se limitaban a hacer de comparsa al texto en el cual recaía todo el peso de la narrativa. En la historieta se representa, “con medios estáticos, el movimiento real”, usando técnicas que ya practicaron los futuristas.

(Fig.3.2.26) En las viñetas de la izquierda del comic perteneciente a la editorial Editorial Vasco Americana, notamos cierto parecido al estilo de las ilustraciones Lola Anglada (ilustración situada a la derecha) no solo las sillas presentan una gran semejanza (**préstamo o apropiación**). Si no también otros aspectos como el trazo, el ritmo o la luz

⁴⁰⁵ Maurice de Bévère, conocido como Morris, (1923-2001), fue un dibujante de historietas belga. Morris es considerado uno de los más notables historietistas belgas del siglo XX. Su creación más conocida es el vaquero Lucky Luke (1955-2001), que desarrolló junto con el francés René Goscinny, quien escribió el guion de las aventuras durante los primeros 22 años de la historieta.

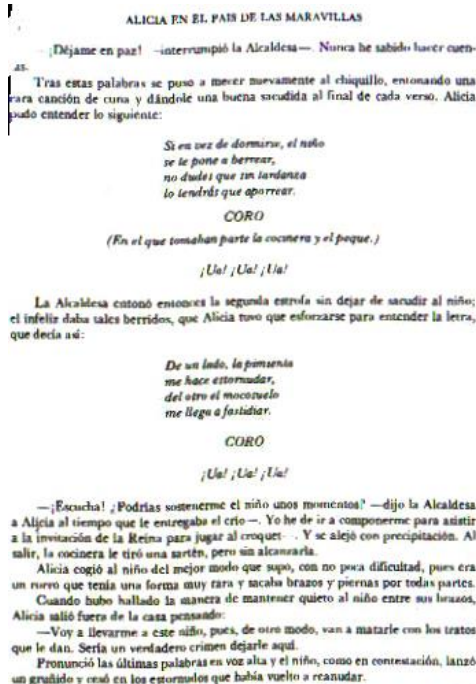
⁴⁰⁶ Francis Lacassin (1931-2008) fue un periodista, editor, escritor, guionista y ensayista francés, en París. Especialista en cultura popular, contribuyó al reconocimiento de la *bande dessinée* ("historieta" en francés) y es el inventor de la fórmula "novenno arte", con que se designa al medio. Su apodo más común ha sido "el hombre de los mil prólogos".



(Fig.3.2.26) Editorial Vasco Americana, Ed. Eva 1963.

(Fig.3.2.27) En la primera viñeta de la dibujante Trini Tinturé podemos observar una repetición binaria de dos casas a lo que se le llama **emparejamiento por acumulación** que constituye la base expresiva del **simil**, repetición de formas como una especie de rima que da lugar a un juego visual participativo.

A diferencia de otros ilustradores Trini Tinturé (Fig.3.2.27) sitúa la celebración del no cumpleaños en el interior de la casa. En la cuarta viñeta estaríamos ante una **sinestesia cromática**, observamos que el rostro del sombrero es verde, la liebre es azul y Alicia de color rosa. Ello se debería a una forma de interpretar el juego de luces y sombras que se proyectan sobre los distintos personajes, para comunicar al lector sensaciones del ambiente, pero si seguimos la teoría del color tendríamos que determinar las características de cada personaje conforme al color que se se le hubiera asignado.



(Fig.3.2.27) Trini Tinturé Navarro . Ed. Bruguera, Colección Historia Color, 1973



(Fig.3.2.28) Albert Rué. Ed. Serviola, 1973

(Fig.3.2.28) Historieta parecida a la anterior, pero con dibujos más infantiles. En ésta es el Sombrerero el que esta subido a la mesa y corre por ella. Destacable el movimiento y gran dinamismo de las escenas dónde hasta las vasijas y objetos

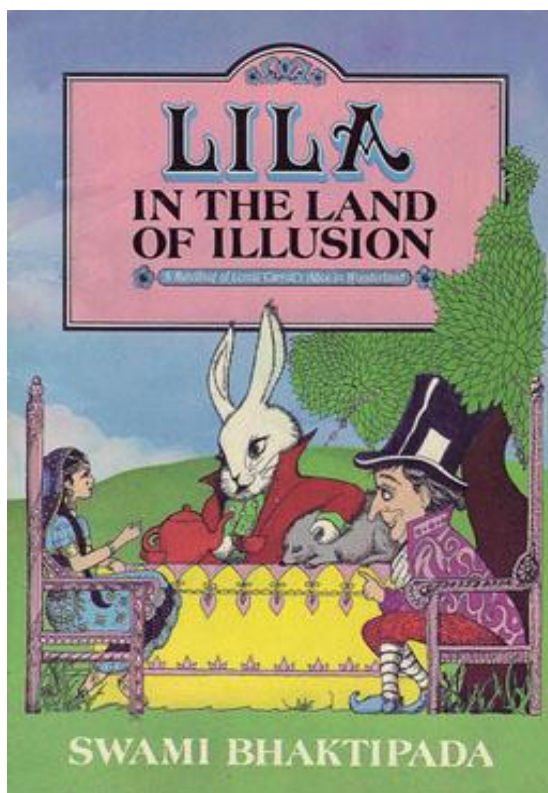
cobran vida propia (**prosopopeya**). El ilustrador se toma sus propias licencias y se aparta del texto, ya que mientras en la versión original es al Lirón al que intentan introducir en la tetera cuando Alicia se va alejando del lugar. En el comic de Albert Rué es a ésta a la que le arrojan un extraño recipiente con un embudo lleno de té, quedando Alicia, como podemos apreciar, chorreando y con el embudo⁴⁰⁷ de sombrero. Una escena que si en la época que fue realizada resultaba cómica, desde la perspectiva actual, podríamos leer que Alicia es tratada con menosprecio y ridiculizada, advirtiendo en ello una expresión o actitud machista que se encubre mediante el humor.



(Fig.3.3.29) Ilustraciones Art studium, Ed. Grijalbo Junior

⁴⁰⁷ El embudo es uno de los atributos iconográficos tradicionales para representar la locura o la ignorancia. En el cuadro del Bosco *La Extracción de la piedra de la locura* se representa una escena donde aparece un falso doctor que en vez de un birrete lleva un embudo en la cabeza (símbolo de la locura o de la estupidez), se deduce que va a extraer la piedra de la cabeza de un individuo mayor y grueso que mira hacia nosotros, aunque en realidad lo que está extrayendo es, un tulipán. Su bolsa de dinero es atravesada por un puñal, que simboliza su estafa. El tema del cuadro unido al formato circular en que se realiza podría remitir en cierto modo a un espejo, y así parece arrojar al mundo la imagen de su propia estupidez al desear superarla de este modo tan erróneo. La leyenda que aparece escrita en el cuadro dice *Meester snyt die Keye ras, myne name is lubbert das*, que significa *Maestro, extráigame la piedra, mi nombre es Lubber Das*. Lubber Das, que significa tonto, era un personaje satírico de la literatura holandesa que representaba la estupidez, objeto de numerosas burlas.

Las ilustraciones de Art studium se diferencia de las precedentes en que sus dibujos parecen para adultos, debido al realismo de los personajes. Sus gestos, expresiones y solemnidades recuerdan más bien a una reunión formal de empresa que a una celebración de “no cumpleaños” (Fig.3.2.29).



(Fig.3.2.30) Brigittter Bryan. Ed. Classic Publishing, 1970 (Fig.3.2.31) The New Vrindaban Community Artists, 1987

(Fig.3.2.30) Dentro del árbol que hay detrás de los tres actantes se anuncia, mediante una viñeta, lo que ocurrirá después de este acto presencial. En el primer plano la Liebre apoya el brazo con delicadeza sobre el Lirón que duerme, casi parece acariciarlo, mientras en la escena superior se muestra como la liebre y el sombrerero tratan de introducir a aquel en la tetera caliente. Estas dos representaciones dentro de la misma ilustración plantea la figura retórica de la **antítesis**, al contrastar la agresividad de la escena superior con la benevolencia que se aparenta en el plano principal. El color rojo no hace más que corroborar esa malignidad o socarronería que en un primer plano se disimula y en la viñeta introducida en el árbol se pone de manifiesto. Este color, en teoría, denota calor o pasión, debe esa relación a su presencia en el fuego o en la sangre, pero existen unas asociaciones que se hacen transparentes por absorción social, por

convención, y de esta forma los signos plásticos asumen como propios estos significados adquiridos: agresividad, muerte, revolución. El origen de algunos significados simbólicos del signo plástico se basa en algún tipo de analogías o coincidencias remota. Es evidente que en este caso particular toma la acepción de fiesta en lo que concierne al plano principal y de agresividad en lo que atañe al plano secundario o viñeta. Los tonos azules que apreciamos en algunos fragmentos de la ilustración, responden al concepto de lo frío por lo que podemos percibir que se trata de una agresividad insensible, muy cerca de lo que llamamos falta de empatía, que rige a veces en algunos seres con trastornos mentales.

En la ilustración publicada por The New Vrindaban Community Artists (Fig.3.2.31) observamos cierto apropiacionismo de la obra perteneciente a Brigitter Bryan (Fig.3.2.30), no obstante percibimos otra escena diferente, más relajante al cambiar el color del fondo por el verde y haber prescindido de la viñeta introducida en el árbol. Una versión con matices hindúes, como se puede apreciar en la forma de vestir de Alicia que cubre la cabeza con un velo bordado.



(Fig.3.2.32) Rex Irvine, 1976

(Fig.3.2.32) Rex Irvine realiza una composición en forma de triángulo equilátero en el que Alicia constituiría el vértice y el resto de personajes, de espaldas al lector y en sombras, la base del triángulo aludido, podría representar la **metáfora** del sueño. Alicia se encuentra frente al inconsciente, la luz recae directamente sobre ella como si un foco la iluminara y fuera a ser sometida a un interrogatorio. Sabemos que la sombra se asocia a lo oculto y a lo secreto, a lo que se trata de esconder, lo opuesto a la claridad. Pero la sombra es uno de los arquetipos principales del inconsciente colectivo según la psicología analítica de Jung. La sombra designa el aspecto inconsciente de la personalidad, caracterizado por rasgos y actitudes que el “Yo” consciente no reconoce como propios. Nos encontraríamos ante el sueño de Alicia y es en los sueños donde se manifiesta el inconsciente. Al adquirir la imagen forma de triángulo equilátero, que simboliza el equilibrio, podemos leer en ella que mediante el sueño se obtiene la armonía.



(Fig.3.2.33) Reynald Connolly, Ed. Gilles Corbeil, Montreal, 1976

(Fig.3.2.33) El Sombrero ando a grandes zancadas por una plataforma azul o mesa, sus pies son sustituidos por dos rosas. En este caso apreciamos la figura retórica de la **metonimia**, en la cual el jardín de las ilustraciones clásicas de Alicia ha sido sustituido las dos flores que cumplen la función de pies. Del sombrero salen nubes de humo que se confunden con las del cielo, pero el sombrero es una jarra para servir el té que actúa como la figura retórica del **calambur**.

La presencia del Lirón se adivina en los dos óvalos diminutos negros que se asoman en la mancha azul, de la misma forma que la Liebre de Marzo se encuentra conceptualizada en los dos pequeños círculos blancos parecidos a unos ojos y que se encuentra en el bloque índigo que sujeta Alicia. Ambos actantes funcionan como una **sinécdoque**. Existe un paralelismo cromático entre los bloques azules que ocultan metafóricamente el objeto evocado, así como una **elipsis** de color al suprimirse casi todos y quedar solo el azul y el rojo. La simplicidad del trazo de Reynald Connolly se estructura en formas y parece enunciar más que definir. No obstante a pesar de la frialdad que pueden comunicar las formas geométricas y el color azul, el autor logra transmitir cierta ternura a través de esa iconografía vanguardista con matices de arte pop⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ El arte pop usaba imágenes conocidas con un sentido diferente para obtener una nueva estética o para conseguir una visión crítica de la sociedad de consumo, resaltando el valor iconográfico.



CAPÍTULO VIII

No tuvo necesidad de llamar, pues vio que la liebre Marceña y el sombrerero habían colocado una mesa en el jardín y estaban merendando. Entre los dos se encontraba un lirón, que dormía profundamente.

Aunque la mesa era muy larga, los tres estaban apiñados en un ángulo; al ver que se acercaba alguien, empezaron a gritar:

—¡No caben más! ¡No caben más!

—¡Hum! —exclamó Alicia, disgustada por el egoísmo de los que estaban merendando—. Yo creo que en esta mesa caben todavía muchas personas.

La niña, para demostrarles que no se dejaba intimidar, se sentó junto a ellos.

—Bebe un poco de vino —ofreció la liebre Marceña con malicia.

Alicia echó una ojeada a la mesa y vio

(Fig.3.2.34) Guerra. Ed. Toray S.A., 1980

(Fig.3.2.34) La composición binaria de los árboles frondosos del fondo, uno marrón anaranjado y otro rosa, enuncian y determinan simbólicamente el contenido de la ilustración mediante esta **antítesis cromática**. Como sabemos el rosa se asocia a la inocencia y a la niñez mientras el marrón se relaciona con la vejez y el miedo al mundo exterior.

Alicia viste de rojo, su gesto huraño nos lleva a interpretar el color rojo a tenor de la teoría de Faver Bivien acerca de su naturaleza agresiva y su vinculación con la rabia. La ira de Alicia viene configurada por la acción que realiza al separar la silla de la mesa mostrando su rebeldía, los trazos oblicuos de sus cejas constatan esa actitud. La Liebre, esta vez femenina, cubre la cabeza con un pañuelo rosa anaranjado, sosteniendo la taza y mira con pesadumbre al Sombrerero. Éste vestido de tonalidades tierra y lazo azul, tiene los ojos caídos que le dan un aire de

tristeza y senectud. Estas expresiones pueden leerse como la impotencia de detener la fuerza de la juventud, imagen de decadencia que es reforzada por la expresión compasiva de la Liebre. La ilustración plantea una **alegoría** acerca del paso del tiempo y sus consecuencias, en contradicción con la versión original en la que el tiempo se detiene. El ilustrador al narrar el momento concreto cuando Alicia protesta al decir: “-¡Hay un montón de sitio!”, nos cuenta también que estos personajes más mayores temen que la joven le arrebatte su lugar y por ello le impiden que se sienta.



— Me doy por vencida —replicó Alicia—. ¿Cuál es la respuesta?

—No tengo ni la menor idea —dijo el Sombrerero.

—Ni yo —interpuso la Liebre.

Alicia suspiró un poco aburrida:

—Creo que podrían ustedes hacer algo más útil que malgastar el tiempo con adivinanzas que no tienen sentido.

—¡Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo —exclamó el Sombrerero—, no hablarías de malgastarlo, y mucho menos de matarlo! Se trata de un tipo de mucho cuidado, y no de una cosa cualquiera.

—No le entiendo nada de lo que dice, caballero —dijo Alicia.

—¡Naturalmente que no me entiendes! —dijo el Sombrerero, elevando orgullosamente la nariz—. Esto te pasa por no haber entablado una simple conversación con tan importante señor.

—Ni lo dude —contestó Alicia, con un poco de miedo.

—¡Eso lo explica todo! —afirmó el Sombrerero—. El Tiempo exige que le traten y además bien. Si, en cambio, te llevaras bien con él haría cuanto quisieras con tu reloj; por ejemplo, supongamos que fueran las nueve de la mañana, la hora en

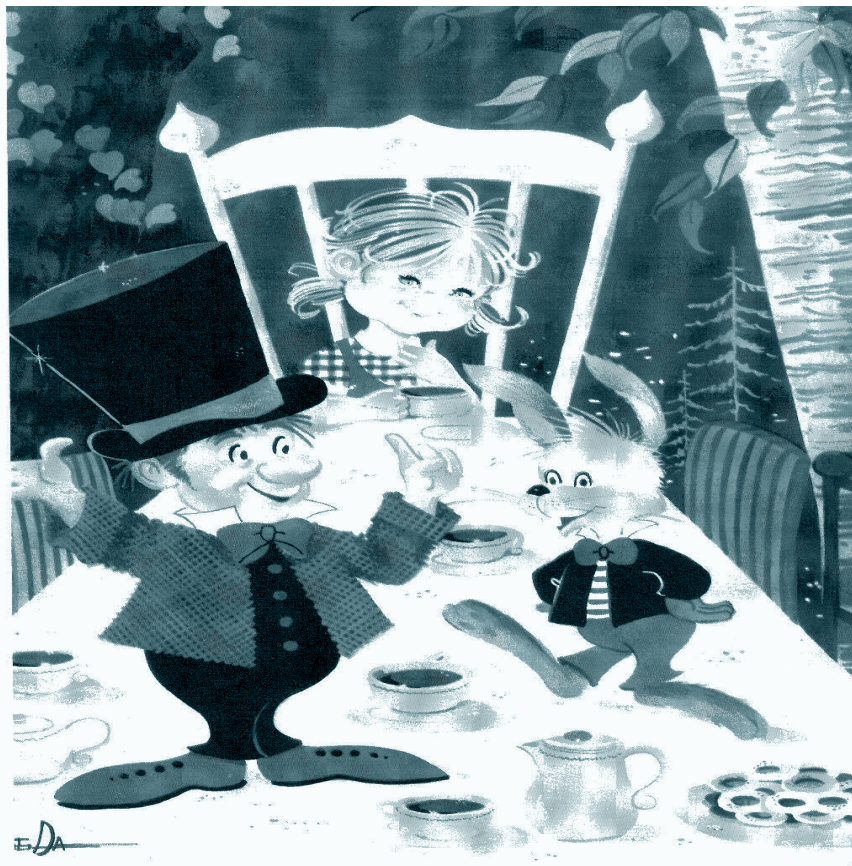
(Fig.3.2.35) La escena transcurre en el campo. Un gran árbol por encima de la cabeza de los personajes, cuyas hojas no son más que puntos discontinuos marcan una composición con elementos inconstantes y por tanto dinámica. Alicia, que sigue el prototipo de Tenniel, cabello suelto y sin delantal, se muestra bastante sorprendida, tanto que ha levantado los brazos ante la actitud del Sombrerero, que le está vertiendo el té al roedor de pantalones amarillo con tirantes. La Liebre de Marzo que adopta aquí el rol femenino, observa la reacción de la niña, las briznas de hierba que habitualmente porta, han sido sustituidas por unas florecillas silvestres. El Sombrerero de nariz y pómulos rojos brillantes presenta un perfil más cercano a la embriaguez que a la locura. La ilustración representa el momento en el que se decide que sea el Lirón, el que cuente una historia, pero a diferencia del texto original, donde lo despiertan a pellizcos, el sombrerero le vierte el té . Otra de las cuestiones que llama la atención es la descoordinación del texto con la ilustración.



(Fig.3.2.36) Ralph Steadman, 1986

(Fig.3.2.36) El Sombrerero lleva cascos y unas gafas donde se refleja la bandera de cruces aspadas perteneciente al Reino Unido. El ticket que marcaba el tanto por ciento de descuento en otras ilustraciones, es sustituido en esta por una nota donde con dificultad se lee "Can you come back next week" (Puede volver la próxima semana). El desaliño de la Liebre de Marzo se completa con el remiendo que lleva en el pantalón .A diferencia de las otras ilustraciones, esta prescinde de

todo ornato. En la mesa solo hay unos pocos platos sin tazas y un termo funcional cuyo contenido no se podrá servir al haber sido eludidas las tazas (**elipsis**). Lo más sorprendente es el árbol, clavado en medio de la mesa cuyas hojas están gráficamente construidas como espirales cuadradas, simulando pequeños laberintos, algunas tienen la forma de pieza de puzzle. La inclusión del árbol en medio de la ilustración, crea dos espacios. El árbol actúa como frontera que separa a los actantes, encontrándose en la parte de la derecha una Alicia retraída y huidiza en un sillón en el que tiene apoyada la espalda en el asiento, la posición de sus cejas parecen mostrar contrariedad con la escena. El título del capítulo con las letras al revés ya pone de manifiesto que hay que dar la vuelta a la ilustración para poderla leer. Con todo ello se conjuga una **perífrasis eufemística** en la que, por una parte mientras la nota en el sombrero dice que se puede volver la próxima semana, sin embargo el árbol supone un obstáculo para un acercamiento. Esta falta de aproximación impide el entendimiento; y se pone de manifiesto en las ramas formadas por espirales laberínticas. Será el perceptor, quién en base a su propia experiencia, interpretará el significado.



(Fig.3.2.37) Maecda. Editorial Antable, 1987



(Fig.3.2.37) El fondo oscuro en el que se divisan algunas copas de abetos, sitúa la escena en lo alto de una montaña al anochecer. Alicia se encuentra sentada en una silla que destaca por los adornos en los terminales del respaldo, los cuales recuerdan el motivo que aparece en las cartas de la reina perteneciente al capítulo VIII. Alicia recoge el pelo en dos coletas, algo que la diferencia de las anteriormente analizadas. Ella parece divertida contemplando al Sombrerero y a la Liebre que se encuentran de pie en lo alto de la mesa entre tazas y pasteles.

El estilo de las imágenes marca ya la decadencia del estilema de una época que comienza en los años sesenta con los dibujos de Ferrándiz o María Pascual en los que la nariz de la chica apenas se insinúa, los ojos suavemente rasgados con pestañas resaltadas, destacando una percepción algodonosa y excesivamente dulce si lo comparamos con la línea jocosa y caricaturesca de Tenniel.

El ilustrador recrea el momento en el cual el Sombrerero cuenta su intervención con la reina de Corazones. Realiza una interpretación libre colocando al Sombrerero y a la Liebre en lo alto de la mesa, como si ésta se tratara de un escenario dónde representan la canción. El gesto de la mano del Sombrerero indica que está dirigiendo el baile de la Liebre que se encuentra ya actuando con los brazos en jarra y una pata levantada.

Se trata de una composición centrada donde los elementos puntiagudos y en movimiento le otorgan cierto dinamismo. Se puede detectar en ella una figura de **oposición** entre las hojas acorazonadas de los árboles que apuntan hacia abajo y las terminaciones del respaldo de la silla de Alicia. Igualmente, en la silla en la que se encuentra sentada se podría apreciar una **metonimia** en el sentido que por la altura con respecto a las demás sillas y su adorno, está haciendo referencia al trono de la reina de corazones, lo que confiere un trato de excelencia a la protagonista, y por ello el Sombrerero y la Liebre de Marzo le dedican su actuación.



(Fig.3.2.38) Francesc Rovira, Ed. Multilibro, Colección cuentos clásicos S.A., 1988

(Fig.3.2.38) El espacio se hace ilimitado, la larga mesa ocupa dos páginas, quedando aún incompleta. Este detalle crea una composición dinámica. Guirnaladas a modo de cortinas enmarcan la parte donde se encuentran los personajes. Se mantiene el árbol de Tenniel, aunque presenta una curiosidad, hay un libro entre el tronco y la rama. Puede que se trate del libro que su hermana le leía cuando Alicia se queda dormida. De este modo se resuelve una presencia de lo ausente, que sintoniza con la libre adaptación del texto: *"Alicia les preguntó la hora que era, puesto que imaginó que su hermana la estaba buscando"*

Los dibujos expresivos de Rovira nos ofrecen un auténtico paralelismo con el texto: el desacuerdo de Alicia con la situación absurda que se plantea. El ilustrador deja una regadera como símbolo o icono de la locura que podemos apreciar como **metáfora** si tenemos en cuenta lo que queda recogido en el *Diccionario de la Real Academia* de otros dichos populares⁴⁰⁹. El Lirón duerme, lleva una camisa

⁴⁰⁹ Estar alguien como una regadera. Estar loco, ser de carácter extravagante. La regadera tiene una alcachofa o cabeza llena de agujeros, como quien no está en sus cabales.

estampada con los símbolos de las cartas de la baraja, actuando como una introducción al siguiente capítulo. La adaptación textual habla de un zorro cuando la imagen es la de una liebre en la versión original. Si analizamos esta adaptación como si se tratara de un símbolo podríamos interpretarlo que se quieren poner de manifiesto intencionalidades adversas.

Si analizamos la imagen conforme a la teoría de Barthes sobre el paso del discurso denotativo al connotativo, el “punctum” vendría dado por la cantidad de sombreros que lleva el personaje del centro. Como “punctum” secundario o elementos que acompañan al “punctum” principal podríamos señalar la regadera situado al pie de la mesa y la excesiva longitud de esta. A su vez el “*contrapunctum*” sería la niña que contempla la absurda escena.



(3. 2. 39)Anthony Browne Knopf, 1988



(Fig.3.2.40) Christ Church College Oxford

En la ilustración de Anthony Browne Knopf (Fig.3.2.39), la luminosidad, las fresas que decoran los platos y la mariposa que adorna la camisa del Sombrerero, sugiere al espectador que está ambientada en la estación primaveral. En lo que respecta al

espacio se da un evidente contraste entre la mesa (multiplicidad de platos llenos de diferentes pasteles y algún que otro objeto ajeno), y el espacio euclidiano y casi vacío del fondo: un patio cuadrangular con setos de Boj que forman arcos y detrás árboles de copa cónica y redonda y al fondo dos figuras de boj que simulan un conejo y un gato.

El Sombrerero se manifiesta como el prototipo de hombre de mediana edad, pícnico. Viste traje verde oscuro dónde resalta un chaleco amarillo y una mariposa roja que hace la función de pajarita. Sonrisa de medio lado, ambigua, que evoca a la de *La Gioconda*. Parece tranquilo y reposad. Lo único que podría delatar su locura serían los sombreros de diferentes colores que lleva sobre su cabeza, pero también puede ser que posiblemente el ilustrador haya querido evidenciar su profesión de Sombrerero, cambiando la etiqueta de “in this Stile” 10% por diversos modelos sin descuento. La Liebre de Marzo, en contraposición al Sombrerero, con traje y pajarita amarilla a lunares permanece seria y rígida (**antítesis**). El Lirón se encuentra aplastado por los brazos de los otros dos personajes. Alicia, está fuera de la ilustración, pero la sonrisa del Sombrerero delata que puede estar acercándose.

El narrador ilustra la llegada de Alicia a la mesa donde se encuentra la Liebre y el Sombrerero, pero lejos de mostrar la actitud negativa que nos narra el texto, nos ofrece una mesa llena de atractivos manjares y de sonrisas incluida la del Lirón que se encuentra ya introducido en la tetera. Una mesa que parece que está invitando a Alicia y al lector infantil tan ávido de colores vivos y pasteles. Apenas queda algo del tipo referencial de Tenniel, sólo el árbol situado detrás de la Liebre de Marzo. El fondo recuerda a los jardines de césped del atrio del Christ Church College de Oxford (Fig.3.2.40), lugar dónde Carroll pasó casi toda su vida. Todo ello se resuelve en un solo bloque pictórico con una iluminación clara y directa.

La composición es dinámica por la diagonalidad marcada por la mesa. El ritmo de la ilustración viene favorecido por el peso excesivo del lado izquierdo. La repetición continuada de elementos sobre la mesa conduce también a una composición armónica, capaz de producir un efecto sensorial semántico, pudiéndose hablar de **aliteración visual**. Azules y amarillos y la escala de verdes

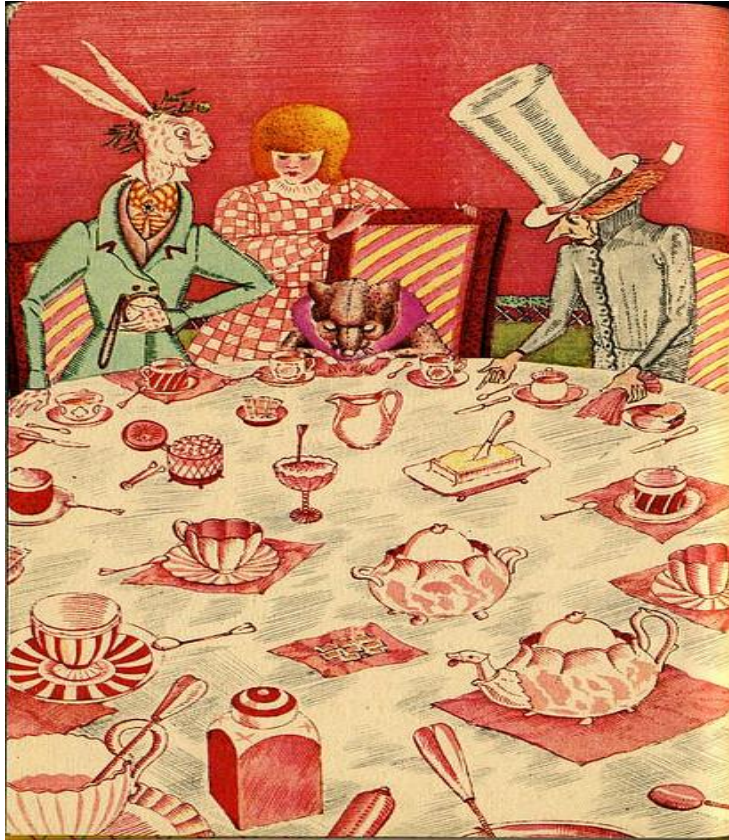
son los que predominan, combinando el azul y el amarillo obtenemos nuevamente el verde. Faver Bivian relaciona este color con el equilibrio emocional y las cualidades de estabilidad y seguridad. S. Fabris lo asocia con el deseo.

Son varias las figuras retóricas que podemos observar en esta ilustración: En la sustitución de la pajarita por la mariposa podemos apreciar una **metáfora por analogía** o un **calambur**. Al fondo se distinguen dos siluetas, posiblemente de boj, equidistantes, que se asemejan a un gato y a un conejo, se encuentran separadas por el grueso árbol del centro, marcando dos territorios distintos. Con ello el ilustrador alude a dos de los personajes que intervienen en el cuento el conejo blanco y el gato Cheshire. Una de estas siluetas se encuentra detrás de un arco construido de ladrillo y la otra de un seto verde también con arco, en ellas podríamos contemplar un **isocolon** o **paralelismo**, determinado por esa repetición en la estructura.

Entre el abigarramiento de platos y pasteles descubrimos algunas otras figuras. Cerca del Sombrerero hay un plato en el que la disposición de las frutas forman una cara con amplia sonrisa, dos fresas pequeñas simulan los ojos, la más grande la nariz, y el plátano forma la sonrisa, estamos ante la figura retórica de **acumulación** que consiste en la adición de elementos o bloques expresivos distintos, en los que no hay repetición, lo que se pone en evidencia a través de procesos de coordinación o subordinación. La repetición continuada de sombreros puede actuar también como símbolo representativo de la profesión de este personaje. Al fondo un patio rectangular, uniformemente verde y la Liebre rígida, y en el primer plano sonrisas, platos llenos de pasteles y frutas, podríamos considerarlo una **antítesis**, que encerraría alguna de las interpretaciones que se han hecho del cuento de Alicia: la crítica a la sociedad victoriana, la que hace patente Morton⁴¹⁰ en la biografía de Lewis Carroll. Probablemente el ilustrador no quisiera representar sólo una merienda de locos, sino también una de las posibles interpretaciones del libro mediante dos escenarios fundidos: en uno, la seriedad y

⁴¹⁰ Morton hace la siguiente apreciación en su libro: *Charles sabía que en el apogeo de la mojigatería victoriana, la risa, era con frecuencia demasiado sospechosa. El humor se consideraba irreverente, la diversión se equiparaba con el pecado. En la escala de valores de Charles había sitio para la diversión y el disparate, sin que por ello disminuyera la seriedad de la vida*”.

exactitud representada por las imágenes geométricas, recortadas y frías del fondo así como la rectitud de la Liebre; y otro, por la diversión y el disparate signficada por la sonrisa del sombrerero.



(Fig.3.2.41) M. Bublevoy, 1989

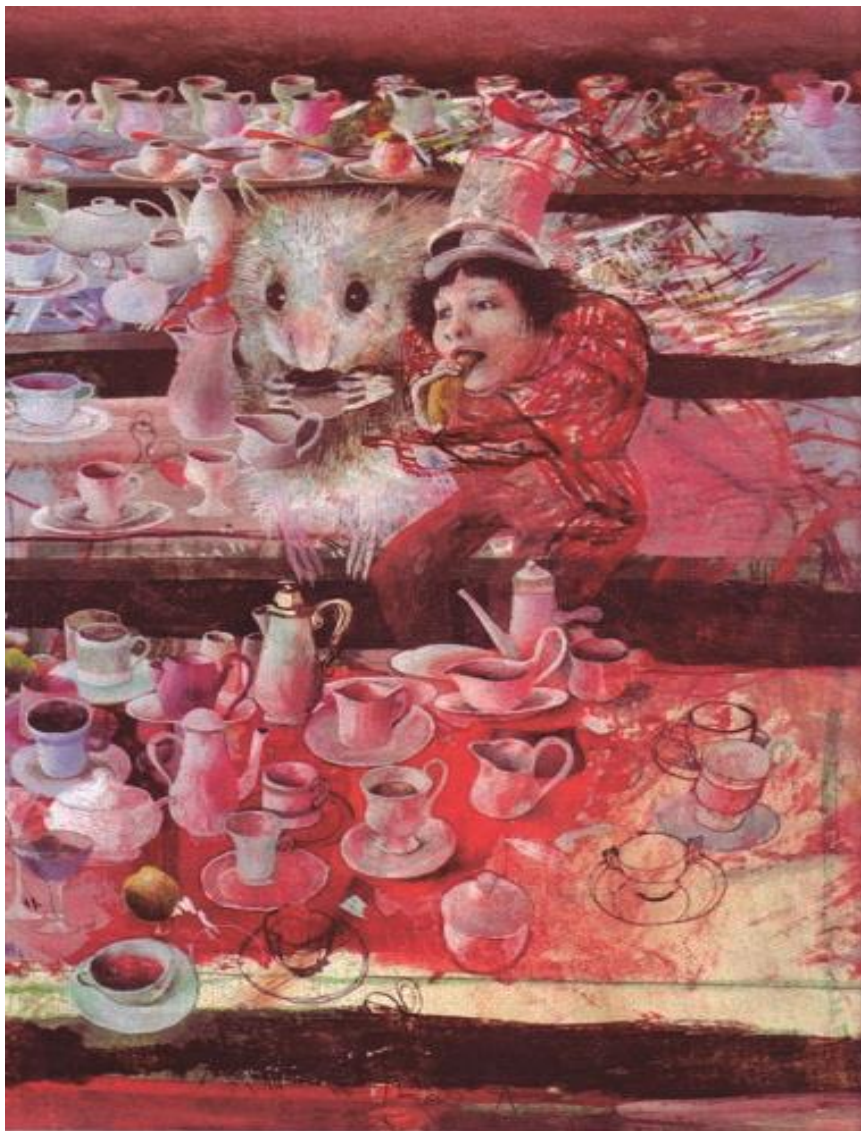


(Fig.3.2.42) San Basilio, Moscú

Lo que llama la atención de la obra⁴¹¹ del artista ruso M. Bublevoy es el rojo(Fig.3.2.41). Color predominante de la bandera de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia vigente hasta el 1991. Desde la revolución francesa el rojo se ha empleado como el color de los revolucionarios, mientras que el blanco ha sido empleado como el color de los conservadores. Si atendemos a la fecha en la que fue realizada la obra , año 1989, advertimos que coincide con la caída del muro de Berlin y dos años antes de que fuera firmada oficialmente la disolución de la Unión Soviética y el establecimiento de la Comunidad de Estados Independientes por el Tratado de Belovesh, si bien en años anteriores ya se estaba procediendo de hecho a dicha disolución. M. Bublevoy mediante esta “merienda de locos”, utiliza

⁴¹¹ Obra exhibida en Japón en la exposición "La respiración de los espacios en blanco" de 1991

una **metáfora cromática** para expresarnos este hecho. Observamos el color rojo en el fondo y en la vajilla, esta última posee un diseño que recuerda a la Catedral de San Basilio que se encuentra en la Plaza Roja (Fig.3.2.42), plaza muy emblemática de la Unión Soviética. Bublevoy como podemos apreciar la ha transformado en diferentes piezas independientes de una vajilla que ha esparcido sobre un mantel blanco. Con esta acumulación de objetos consigue que cada objeto reste importancia a los demás y se presta a que cada uno de ellos pase desapercibido



(Fig.3.2.43) Dusan Kállay

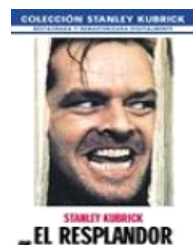
Dusan Kállay⁴¹² (Fig.3.2.43) trabaja con una cromática roja que se extiende por las mesas, acentuándose en la zona donde se encuentra el Sombrero y el Lirón,

⁴¹² Dusan Kállay (1948). Ilustrador natural de Eslovaquia se graduó en la Academia de Bellas Artes

con la que consigue dar matices inquietantes a esta ilustración. El Sombrerero mira hacia la esquina y señala con el dedo índice, posiblemente a Alicia.

Como figuras retóricas observamos la **repetición** en las mesas paralelas y la **anáfora** en las tazas y jarras. Éstas en la última mesa mantienen un ritmo ordenado y monótono mientras en las primeras conforman un gran caos, presentando una acumulación y repetición sobre una composición asimétrica. Los tintes rojos junto al blanco, las notas azuladas de las tazas y los reflejos que se aprecian en las tres últimas mesas, evocan las superficies refractantes del cristal o del hielo y dotan a la ilustración de gran frialdad, a pesar del color encarnado predominante que en este contexto adquiere connotaciones diferentes, pues produce la sensación de un derramamiento de sangre, comunicando una velada agresividad.

Tazas en positivo y otras en negativo son esbozadas solo con líneas, como si se tratara de una **elipsis**, creando imágenes turbadoras. Tendrán que desplazarse los planos para llegar a ver imágenes inciertas que han quedado enterradas entre otros trazos. La Liebre es una de ellas, cuyas minúsculas orejas se vislumbran en el pie de la ilustración.



(Fig.3.2.44) John Bradley. Ed. Courage Books, 1992

de Bratislava en donde es profesor actualmente. Las obras de Dusan Kallay es una forma de ver el mundo con una extraordinaria imaginación aplicada a la fantasía. Es reconocido internacionalmente como uno de los principales maestros de la ilustración. Ha sido galardonado con numerosos premios como la Medalla Hans Christian Andersen y el Gran Premio en la Bienal de ilustración de Bratislava.

En la ilustración de John Bradley (Fig.3.2.44), el fondo blanco marca tanto la ausencia de tiempo como la del espacio. El Sombrerero viste chaqueta, sombrero de copa negro y arrugado, tiene la boca y los ojos exageradamente abiertos, sujeta con la mano izquierda una taza de té y con un brazo aplasta al Lirón. La Liebre viste de hombre, tiene las orejas caídas y alrededor de su cabeza giran unos insectos que sustituyen a las briznas de hierbas de la liebre de Tenniel, con una mirada de ojos desencajados dirigida al fondo de la mesa donde se encuentra Alicia sentada en un sillón rojo. La mesa es larga y se arquea en el centro, las múltiples tazas que se encuentran en ella desafían las leyes de la gravedad. Predomina el azul y en este contexto habría que interpretarlo conforme a la idea de Faver Bivien, como ese frío que se relaciona con la insensibilidad, la soledad o el aislamiento. El momento narrado es bastante ambiguo y puede servir para muchos de los párrafos del texto, sin embargo hay una abstracción que resume el contenido de todo el capítulo: la locura representada en el Sombrerero y la Liebre frente a la cordura o razón en Alicia que se encuentra sentada a gran distancia de ellos. El ilustrador compone la escena de dos bloques en **antítesis**: el cercano al lector, que pesa y atrae más, formado por el Sombrerero loco con la Liebre de Marzo, y el que se encuentra al fondo que se percibe como “contrapunctum”, el de la lógica o sentido común personificado por Alicia.

Como figuras retóricas destacar la **antonomasia**. En este caso no se alude a la personalidad del actor sino al personaje encarnado en una de sus películas. La elección puede deberse a que este actor ha representado en varias ocasiones la locura. Se trata del actor Jack Nicholson que funciona como icono de la locura, aunque también sería factible apreciar la figura de **préstamo** o apropiacionismo. Todo ello, junto a la **elipsis** del espacio que lo deja en blanco y que se extiende tras sus cabezas como el silencio de una ausencia, resalta aún más el contenido de la ilustración: la **alegoría** de la locura

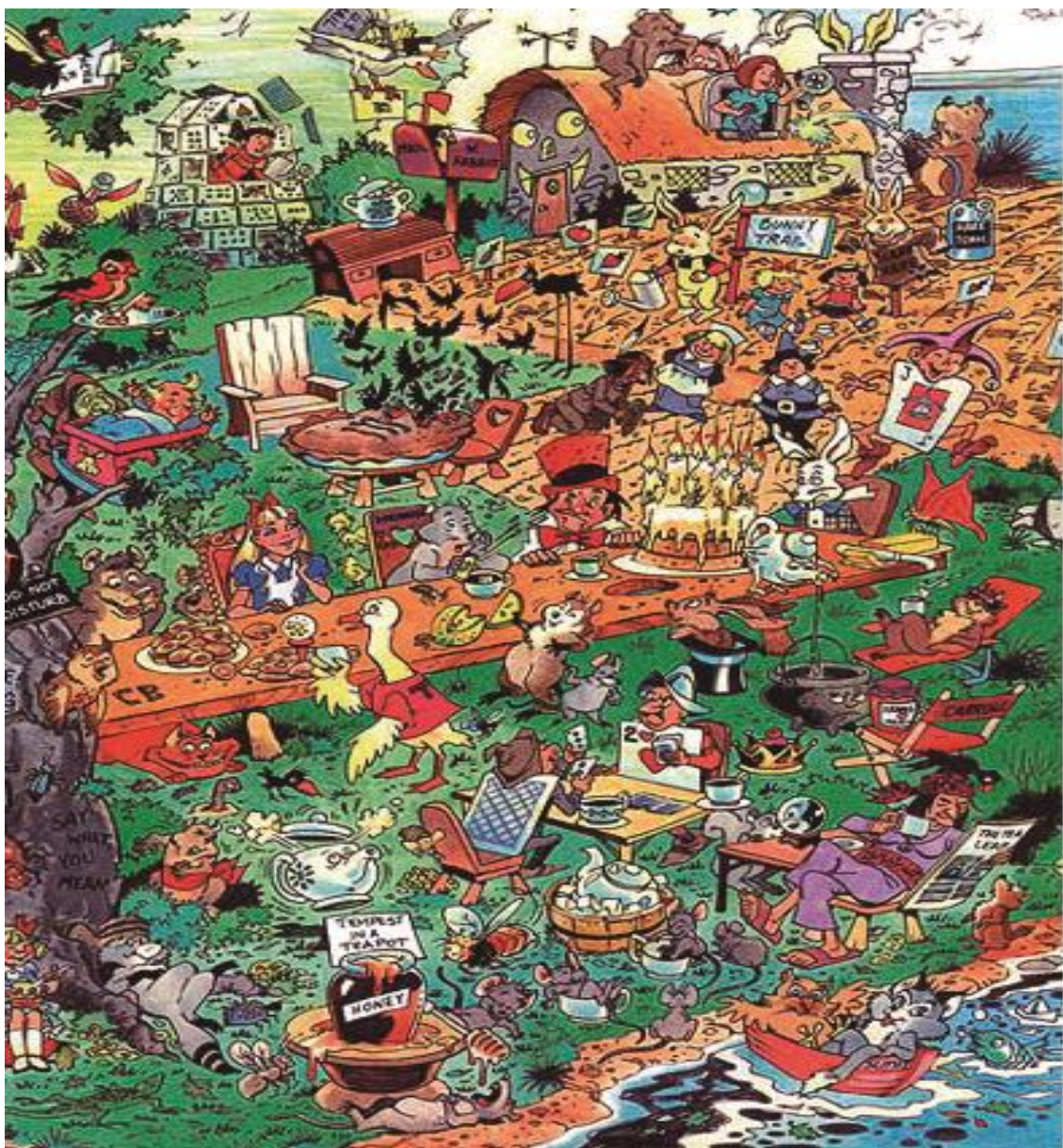


(Fig.3.2.45) Chapino Cubero. Ed. 3R, 1993

(Fig.3.2.45) Los árboles y la vegetación en la que no se divisa la casa de la Liebre nos hace intuir que se encuentran en medio del bosque. Alicia de perfil avanza hacia los alegres personajes. El Sombrerero gesticula con la mano indicando que se acerque, aunque la mirada no la tiene dirigida a ella sino al lector, al que parece invitarle también a la merienda. La Liebre con un gorro que sujeta con un lazo debajo de la barbilla, se muestra aún más hospitalaria, ofreciendo un té excesivamente humeante. El Lirón también se encuentra muy activo y ofrece un pastel. Aparece otro Lirón que se encuentra detrás de la mesa junto a la Liebre de Marzo. Las mesas están llenas de pasteles y frutas. Casi se podría decir que se trata de un bodegón con personajes. La ilustración se separa bastante del original, personajes, árboles y comida que se duplican, así como la alegría de los actantes al recibir a Alicia. Lo mismo ocurre en el texto que dice *"Pero Alicia tuvo miedo de*

crecer otra vez si comía un pastel y prosiguió su camino". Puede deducirse que se intenta introducir la idea moralizante, "desconfiar de los que ofrecen golosinas", debido a las noticias que aparecían en aquellos años en los periódicos.

Como figuras retóricas, la ausencia de tazas de té la podemos interpretar como una **elipsis**. Se ofrece té, pero no hay tazas donde servirlo, un sinsentido que recuerda al texto original en el que ofrecen a Alicia vino sin que hubiera. Encontramos también dos **paralelismos**, uno de ellos entre los dos lirones, y el otro entre el Lirón y la Liebre que se encuentran en la misma postura.



(Fig. 3. 2.46) Ernie Colon, 1993

Al contrario de lo que ocurre en la ilustración anterior, los espacios en la ilustración de Ernie Colon (Fig.3.2.46) han sido rellenos de tal forma que se necesita una gran atención para ir descubriendo las curiosidades que encierra esta lámina, llena de detalles minuciosos, la cual parece propiciar el juego “descubre a los personajes de Alicia”. La merienda se celebra al borde de una playa cubierta de un manto verde y un huerto de hortalizas o una combinación de ambos, pues lo mismo aparece un lagarto como un pirata leyendo en la orilla del mar. Podríamos decir también que la composición presenta un claro “horror vacui” o miedo al vacío.

Decenas figurantes cubren la ilustración, Alicia con lazo rojo, vestido azul y delantal blanco, se muestra feliz y divertida contemplando la multitud. Posiblemente esté en el auténtico País de las Maravillas para ella. El Sombrero vestido de rojo por su expresión se encuentra contrariado, la Liebre de Marzo ocupa la silla presidencial, chaqueta a cuadros, pajarita roja, ojos casi en blanco. El Lirón, al lado de Alicia se encuentra despierto y parece sorprendido, probablemente por la algarabía que se percibe alrededor. Teteras y tazas de té aparecen diseminadas por toda la ilustración.

Composición dinámica que se consigue por medio de los elementos inconstantes o asimétricos y de la variedad de colores con preminencia del rojo el cual se puede interpretar a tenor de la teoría de Faver Bivien como sinónimo de entusiasmo, exaltación o euforia.

El conjunto de escenas simultáneas sugieren otros capítulos del libro de Alicia. Aparecen representados muchos de los personajes del cuento, pero otros no pertenecen al mismo. Presenta gran parecido a las ilustraciones publicadas en 1987 por Martin Handford, *¿Dónde está Wally?*, coetáneo de Ernie Colon, lo que nos induce a pensar que se puede tratar de un **idiolecto**. Nos encontraríamos ante lo que denomina Alberto Carrere y Saborit **acumulación caótica**, en donde el nexo acumulativo proviene de entidades dispuestas incoherentemente. La ilustración en sí encierra una divertida parodia de la obra de Carroll, nombre que figura en el respaldo de una silla roja que está vacía, pudiéndose considerar como una

metonimia. La silla parecida a la que ocupan los directores de cine, alude al creador de la obra, ciertamente ausente; y todo está enloquecido, alborotado, lo que no impide que con ello se siga una de las pautas del autor: el sin sentido.



(Fig.3.2.47) Jeff Fisher. Ed. Bloomsbury Publishing Plc., Londres, 1995

Jeff Fisher⁴¹³ (Fig.3.2.47) repite el paralelismo que hemos observado en otras ilustraciones: las orejas de la liebre reproducidas en la chimenea, pero esta vez no la sustituye, se trata de unas enormes orejas que se asoman por ella causando una posible obstrucción. El Lirón se encuentra de pie sobre la mesa, en vigilia, a diferencia de las anteriores ilustraciones. Alicia tiene un lazo de igual dimensiones que su cabeza, una forma de acentuar la niñez, su mirada va dirigida al Lirón que se encuentra de pie en la mesa con pantalones a rayas azules, tiene las manos en la

⁴¹³ Jeff Fishe (1956) Ilustrador americano empezó a dibujar y diseñar profesionalmente en los años 70, después de graduarse en el Instituto de tecnología de Melbourne Preston. Ha realizado páginas de revistas carteles. Su obra aparece en más de 100 libros sobre logos, el negocio del diseño y comercialización la pequeña empresa.

espalda, esta postura sugiere, desde el punto de vista, gestual una pose de poder o dominio.

La Liebre conversa con el Sombrerero, pero este, por su postura, denota que está ausente pensando o imaginado algo diferente. Al pie de la mesa observamos dos amanitas muscarias⁴¹⁴, seta alucinógena, que es empleada con frecuencia en los cuentos como vivienda de los gnomos. El ilustrador da un toque distinto a la ilustración dotándola de otras connotaciones al establecer un simbolismo con este detalle y confiriéndole a la escena matices peculiares. Con ello posiblemente pretendía configurar a *Alicia en el País de las Maravillas* como un sencillo cuento de hadas, pero la inclusión de dichas setas, si la interpretamos como un signo, nos conduciría a otras lecturas más complejas.

⁴¹⁴ En el Reino Unido las setas reciben nombres directamente asociados al mundo de la gente menuda, así por ejemplo, “Gorro de los Elfos”, “Capucha de los Duendes de la Duna” o “Silla de montar de las Driades”. El rápido crecimiento de las mismas siempre se asoció a algún ser sobrenatural, desde las hadas hasta al demonio. En cuanto a la citada Amanita Muscaria, seta peligrosa, de color rojo, capaz de producir trastornos al sistema nervioso y digestivo, es popular en el norte de Europa, ya que se supone que sus propiedades alucinógenas eran las que producían el Berserk, esto es, el terrible furor mágico de los vikingos. En la mitología nórdica, se cuenta que el dios Wotan, u Odín, fue perseguido por los demonios, y de la boca de su corcel Slepnir caía espuma roja que se transformaba en setas. Estas setas eran también sagradas para los celtas, que las consideraban alimento de los dioses. En los pueblos indoeuropeos, los griegos, mantenían esta creencia, por ello tal vez Robert Graves piensa que la Amanita Muscaria era la ambrosía de los dioses del Olimpo. Ingerir la popular “matamoscas”, -que tiene una forma muy concreta, cabeza roja y tallo blanco, produce una serie de alucinaciones que explican algunos enigmas referidos a los gnomos: el hombre se siente pequeño, ve miles de chispas que se apagan y se encienden delante de él, como fuegos fatuos, y que parecen tener voluntad propia. Al mismo tiempo al hombre intoxicado por esta sustancia le aumenta su fuerza física y se torna hiperactivo. Según Fericgla, hay diversas coincidencias en torno a los gnomos y a los “follets” de los bosques, a los que se les relaciona con la Amanita Muscaria: coincidencia geográfica, bosques de abedules o pinos negros, y coincidencia física: están cubiertos con un gorro de color rojo y el resto del cuerpo blanco. Los brujos con el falso pretexto de que la amanita muscaria era venenosa, imponían a la población el tabú de no comérselos para tener sólo ellos el privilegio de hacerlo, conseguir su poder y relatar lo que veían. Pero esta teoría que nos propone José María Fericgla, tampoco es capaz de explicar todos los pormenores que giran alrededor de estas tradiciones. La asociación de las setas con los elementales es muy intensa y va desde la popular creencia infantil de que los gnomos habitan en ellas, hasta la de que sus círculos pueden, en determinadas circunstancias, constituir puertas a mundos paralelos...

Jesús Fuente Callejo, *Gnomos guía de los seres mágicos de España*, Barcelona, Editorial Edaf, 1996, pp. 36-39



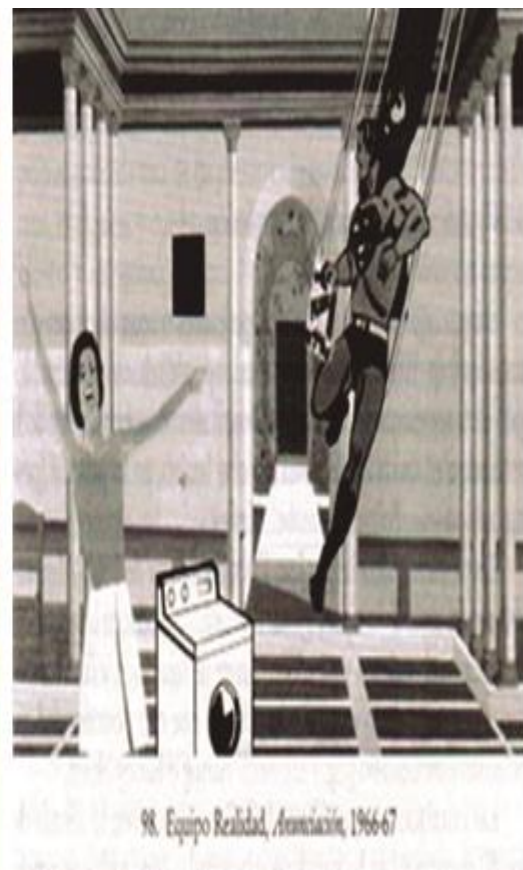
(Fig.3.2.48) José Roosevelt. Ed. Service SA (Suisse), 1996

José Roosevelt⁴¹⁵ (Fig.3.2.48) nos introduce en el bosque a través de una gama de colores verdes hasta llegar a la luminosidad del amarillo, casi blanco, que se centra en los actantes. Este dominio de color verde consigue un gran efecto expresivo y casi podríamos decir que percibimos el olor a pino. Emplea también el rojo, color complementario del verde, que confirma aún más esta relación armoniosa. El color rojo, que se haya en menor proporción crece en intensidad y fuerza debido al efecto denominado *contraste simultáneo*⁴¹⁶. Ese equilibrio de color, produce una integración sensorial y así se ve envuelto en las propiedades **sinestésicas**.

⁴¹⁵ José Roosevelt, (1958). pintor, ilustrador y autor de novelas gráficas brasileño. Roosevelt. comienza a pintar a los 15 años de edad, Visita a los museos y las galerías de arte y lee cientos de libros sobre la historia de la pintura y análisis técnico. Actualmente se dedica a la novela gráfica pero no ha abandonado la pintura. Sigue participando de exposiciones colectivas, como las de la Sociedad de las Artes Fantástico de París y el salón anual de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Francia

⁴¹⁶ Fenómeno por el cual, la vista, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario.

El “punctum” lo encontramos en la expresividad de los actantes, la Liebre y el Sombrerero, este último un híbrido entre duende y bruja, mantiene una mirada desorbitada hacia Alicia, la cual muestra un rostro abatido, mientras le sirve el té. Su vestido rojo con pintas amarilla vuelve a evocar a la seta alucinógena, la Amanita muscaria, lo que induce a pensar que se encuentra bajo sus efectos. El enfoque de la luz sobre Alicia produce la sensación de que va a ser sometida a un interrogatorio. Según Kandinsky la fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica, que se puede producir por asociación, por ejemplo, el color rojo puede producir una vibración en el ánimo parecida a la del fuego, con el que se asocia en este caso concreto al relacionar el color rojo del vestido con la seta alucinógena. Observando el rostro de Alicia tenemos la sensación que es objeto de manipulación bajo el efecto de sustancias extrañas.



(Fig.3.2.49) Cathy Pavia, *Astro boy meets Alice*, 1997 (Fig. 3.2.50) Equipo realidad, *Animación*, 1967

Cathy Pavia⁴¹⁷, (Fig.3.2.49) se excede de la relación convencional y produce un desbordamiento al incluir entre los elementos característico de la ilustración clásica, un elemento nuevo que participa de la imaginería pop. La fuerza de este nuevo elemento consigue que pase desapercibida la figura retórica del **anacoluto** que observamos al fondo es una casa cuyas chimeneas son orejas, las ventana son como ojos con cejas y la puerta hace las veces de boca, que se repite en muchas de las ilustraciones vistas anteriormente.

Encontramos un referente de esta ilustración en la obra *Anunciación* del equipo “Realidad” mediante una **acumulación intertextual** de alusiones a las anunciaciones góticas, citas etc., realizando una crítica social al consumismo. Superman sorprende a un ama de casa, que se encuentra ante una lavadora, ofreciéndole el detergente de sus sueños⁴¹⁸ (Fig.3.2.50).

La reacción de los actantes ante “Astro boy”⁴¹⁹ es diferente en cada uno de ellos: el clásico Sombrero se cae de espaldas, Alicia se muestra asombrada, el Lirón duerme y la Liebre se queda impasible. Se aprecia la **antítesis** entre el estilo de personaje Manga y los demás. La lectura que hacemos en esta ilustración es doble: la denotativa, “Astro boy” con su energía positiva viene a salvar a Alicia de los extraños personajes y otra connotativa donde la incursión de la industria Manga y Animé marca un nuevo estilo que desbanca a la ilustración clásica.

⁴¹⁷ Cathy Pavia ilustradora y profesora americana. Su afición al dibujo tuvo su origen en que su padre la llevaba al Museo de arte de Cleveland todos los sábados y el Museo se convirtió en su segundo hogar.

⁴¹⁸ En la obra *Anunciación*, mediante una acumulación intertextual de alusiones a las anunciaciones góticas, citas etc., se realiza una crítica social al consumismo, Superman sorprende a un ama de casa, que se encuentra ante una lavadora, ofreciéndole el detergente de sus sueños. Véase en *Retórica de la Pintura*, op. cit. p. 451.

⁴¹⁹ Astroboy película de animación, realizada por ordenador basada en la popular serie de manga y animé de Osamu Tezuka Comenzó a serializarse en la revista *Shonen* en abril de 1951. Astro es un robot creado por el Doctor Tenma para reemplazar a su hijo, muerto en un accidente de tráfico; al mismo tiempo las fuerzas militares ofrecen fondos ilimitados para la creación de un arma especial. Casi al borde de la locura, acepta el trato viendo a si la posibilidad de revivir a su hijo. El resultado es un robot con cuerpo de niño y sentimientos de humano, tiene vista de rayos X, super-oído, una inteligencia artificial notable, cohetes en sus botas y brazos, y 100.000 caballos de potencia, a lo que se agrega la posibilidad de disparar contra sus enemigos con dos pequeñas armas instaladas en su trasero



(Fig.3.2.51) Abelardo Morell. Ed. Dutton Children's Books (Penguin Putnam Inc), 1998

(Fig.3.2.51) Sobre un diccionario, cuya tapa sirve de tablero de ajedrez, donde se encuentran situadas una jarra y tazas que hacen las veces de las diferentes piezas del juego aludido, se disputa una partida entre el Sombrerero, la Liebre y el Lirón como uno de los contrincantes y Alicia como única oponente. En la esquina se puede apreciar la parte de una jarra de tamaño real, semejante a la que se encuentra en la cubierta del libro. La **Metáfora** la encontramos en la sustitución de la mesa por el diccionario

Lo que impulsa la narración de Alicia tiene que ver con el tamaño de las cosas y especialmente con el de Alicia comparado con el de los animales. La escala infunde un carácter inusitado, tanto en nuestro mundo como en el de Alicia. Morrell⁴²⁰ juega con el contraste de volúmenes. Sin embargo el tamaño del objeto físico permanece

⁴²⁰ Abelardo Morell (1948), fotógrafo cubano que emigró a los Estados Unidos donde vivió como refugiado. Consiguió una beca para el Bowdoin College, en el que se graduó en 1977. Ingresó en la escuela de Fotografía de Postgrado de la Universidad de Yale. Desde 1983 es profesor en el Massachusetts College of Art de Boston. En 1992, obtuvo el Premio Cintas y, en 1993, el John Simon Guggenheim Memorial Fellowship ambos del Frost Art Museum.

indeterminado, de tal manera que el espectador no puede apreciar la magnitud o pequeñez de la página retratada.

Abelardo Morell se sirve de fotografías realizadas a las ilustraciones de Tenniel, una vez recortadas las coloca en un escenario diferente y crea un discurso que diverge del originario. De esta forma, la fotografía, donde se puede ver la realidad desde un punto de vista diferente, se acerca más al dibujo. El ilustrador logra con ello infundir nueva vida a estas imágenes. Morell actúa con diferentes niveles de realidad y alude a la obra planteando un paralelismo con ésta, en la que igualmente se cuestionan constantemente los patrones de realidad y los puntos de vista, los cuales parecen estar constantemente cuestionando el mundo y sus parámetros, transformando lo ordinario en mágico.



(Fig.3.2.52) Lluís Fililla. Editorial Parramón S.A., 1999

(Fig.3.2.52) Despierta la curiosidad en esta ilustración la apariencia de realismo y cotidianidad(mantel estampado, ropa infantil que viste la Liebre de Marzo,jardín doméstico) que se entrelaza con la fantasía representada por la excentricidad del Sombrerero, el cual viste pantalones azules estampados con platillos volantes, lo que sugiere viajes espaciales y que asociaríamos a una personalidad lunática. Se elude la presencia de Alicia y el Lirón, este último también se omite en el texto. Composición reposada en la que solo la mesa incompleta puede aportar algo de dinamismo. La figura retórica visual que encontramos es el **paralelismo** entre los sombreros de diversos colores y las tazas amontonadas en el extremo de la mesa.



(Fig. 3.2.53) Helen Oxenbury, 2000

Helen Oxenbury⁴²¹ (Fig.3.2.53) redimensiona a *Alicia y el País de las Maravillas* y les da un aire de inocencia que va más allá de la ternura y la anécdota del té con el

⁴²¹ Helen Oxenbury (1938) Nació, en Suffolk, Inglaterra; Asistió a la escuela de arte de Ipswich y a la Escuela Central de Artes y oficios de Londres. Sus ilustraciones sin complicaciones y humorísticas tienen tanto que contar a sus "lectores" como sus palabras.

Oxenbury abandonó su carrera como diseñador para cuidar de sus hijos; y en este tiempo realizó ilustraciones para libros de Lewis Carroll y Edward Lear, conocido por sus poemas coloridos y extravagantes. Eligió ilustrar estas obras porque encontraba humor en ellas y esa sorprendente mezcla de personas curiosas en situaciones de ensueño diciendo cosas muy normales y realistas en un instante para dar paso a lo indignante y absurdo en otro. Oxenbury diseñó libros resistentes para niños. Para hacer un libro más atractivo para un joven "lector", Oxenbury simplificó su estilo de dibujo. Modificó el diseño para que una página con palabras pudiera estar emparejada con una ilustración más grande, sin palabras. Los libros fueron más pequeños y cuadrados de más fácil manejo y las páginas del libro más gruesas para que resistiesen a la masticación y los abusos a los

Sombrero Loco, el Lirón y la Liebre. Consigue dar vida a una Alicia más delicada y cercana al mundo infantil actual. Lo consigue mediante el gesto natural de atención que muestra ésta y su atuendo, sandalias deportivas y camiseta azul. Imagen bastante denotativa que solo la acumulación de sombreros en la cabeza del Sombrero Loco, su chaqueta a cuadros amarillos y negros así como la **prosopopeya** que configura la Liebre, son las notas disonantes que iluminan el espíritu de la obra: “nosense”, realismo que se entrelaza con lo absurdo.



(Fig. 3.2.54) Horacio Gatto, 2001

En la ilustración del argentino Horacio Gatto ⁴²² (Fig.3.2.54) cabe destacar la intensidad lumínica que se logra al combinar el naranja, considerado como color que estimula la mente, con el amarillo que sugiere temor o miedo a ciertas cosas. Significación que viene corroborada por la expresión asustadiza que pone Alicia. Según Max Luscher recuerda la tonalidad de las llamas y también es el color de la alarma en la naturaleza. Sabemos que el color amarillo se encuentra en algunos reptiles anfibios e insectos que portan veneno como color de advertencia, o

que someten los juguetes cualquier niño.

⁴²² Horacio Daniel Gatto 1959, diseñador gráfico y miembro del Foro de Ilustradores de Argentina, forma parte de la Comisión Directiva de la Asociación de Ilustradores Argentinos, es socio de ALIJA (Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de la Argentina).

coloración aposemática. En estos colores podemos observar cómo se acentúa la **perífrasis eufemística**: Mientras el Sombreroero se inclina hacia Alicia ofreciéndole té con una amplia sonrisa, la **metonímica** taza, que sustituye al sombrero, amaga con derramar el líquido sobre la niña; un rodeo metafórico que encubre otra acción. El color representa por tanto esa situación de riesgo.



(Fig.3.2.55)Lisa Evans, 2006

Lisa Evans⁴²³ (Fig.3.2.55) sitúa “La merienda de locos” en un oscuro espacio astral, iluminado sólo por diminutas estrellas de diferentes colores. El árbol de la ilustración de Tenniel ha sido esquematizado mediante líneas, la mesa es soportada por una gran seta donde se encuentran todos sus actantes. La Liebre de Marzo viste un bañador y un flotador infantil, representa así la falta de gravedad

⁴²³ Artista inglesa que estudió ilustración en la Universidad de West of England y se especializó en el campo de la ilustración de libros infantiles en la Cambridge School of Art de Reino Unido. Su primer álbum publicado, *The Flower*, es una preciosa historia escrita por Jonh Light, que nos habla de un niño que tiene como misión devolver la esperanza a un mundo que la ha perdido. Este cuento fue la primera incursión de Lisa en el mundo editorial. Le han seguido títulos como *"The Nutcracker"* y *"The Snow Princess"*, publicados por la editorial inglesa. Al conocer su estilo de dibujo infantil y su forma particular de transmitir nos hace consciente que más que una ilustradora es narradora.

del lugar donde se encuentran, con una mano sujeta la tetera y la otra la tiene metida en la boca.

El Sombrerero ha sustituido el sombrero por una corona que también luce el Lirón y la Liebre, los pies de aquel están apresados en una jarra, que hace las veces de pódium.

El Lirón esta encajado en un recipiente y tiene cogida una larga corbata multicolor a modo de serpentina, que sale del bolsillo de la capa del rey. Alicia, diminuta, al fondo de la mesa con gesto aburrido, manos apoyadas en la cara, no se sirve té como los demás, lleva un gorro cónico característico de algunas fiestas, al igual que el gato de Cheshire de silueta femenina, que se encuentra sentado a los pies de la mesa. Este personaje, como las tres cartas que están en el borde del respaldo de la silla de Alicia, y que se sirven el té de forma muy peculiar, pertenecen a otros capítulos, pero como hemos observado en algunas ilustraciones en las que las tazas están dispuestas de tal manera que parecen estar esperando a otros invitados, en la que nos ocupa, todos los invitados se encuentran ya en la fiesta. La ilustración se refiere al texto de la canción que el Sombrerero canta en el concierto de la reina de corazones: *Por el Universo vas volando,/con una bandeja de teteras llevando./Brilla, brilla..."*

Hallamos la figura retórica en la **repetición** de los ángulos formados por la trayectoria del té que se sirven los asistentes, trayectoria que puede resultar a primera vista inverosímil hasta que se descubre que la escena está situada en el espacio. Las tres cartas de la silla que ocupa Alicia, las coronas que llevan los personajes, participan igualmente de un **paralelismo** con las coronas que se encuentra en la mesa, y las tazas que forman un triángulo en paralelo con la estructura triangular de la escena. Todos ellos consiguen un gran dinamismo por la oblicuidad de muchos de sus elementos. Se trata de una composición triangular que enlaza a los tres personajes y cuyo vértice superior lo ocupa la Liebre de Marzo.

Se puede apreciar un **símil** en la Liebre de Marzo que forma la imagen de un hongo, el bañador rojo con manchas blancas forma la parte superior de éste y los pies el tronco del mismo. Se trata de la Amanita Muscaria que produce un efecto

neurotóxico por contener muscimol, un potente alucinógeno. El rostro de la Liebre revela cierto atolondramiento, sirve presuntamente té, según el texto, aunque el té no proviene del hongo que ella representa, por lo que deducimos que se trata de otra sustancia y que todos aquellos que la están ingiriendo tienen la misma expresión en los ojos. El Lirón que en muchas ilustraciones aparece dormido, en ésta se encuentra despierto y con la pupila dilatada.

Es el pájaro, que se encuentra en la esquina izquierda y que en su pico porta un reloj de bolsillo dorado, el que encierra una **metonimia** del tiempo: el tiempo es oro y puede volar.

La ilustradora combina en su dibujo el espacio y el tiempo, entidad geométrica en la cual se desarrollan todos los eventos físicos del Universo. La expresión *espacio-tiempo* proviene de la teoría de la relatividad. Desde la formulación de esta teoría, el espacio y el tiempo ya no pueden ser consideradas entidades independientes o absolutas.



(Fig.3.2.56) Maggie Taylor 2006 *Exit* – imagen y cultura N° 33, 2009. Ed. Olivares y asociados S.L.



(Fig.3.2.57) Ara o shekinah

(Fig.3.2.57) La oscuridad de los bordes de la ilustración Maggie Taylor⁴²⁴ y las sombras que recaen en la espalda del Sombrero, así como el murciélago que atraviesa el cielo, hacen difícil resolver si nos encontramos en una escena nocturna o diurna. Sólo el reloj de bolsillo, que se encuentra sobre la mesa da la información al lector de que son las seis de la tarde aproximadamente. En este episodio siempre son las seis: la hora del té. Si el tiempo no es congruente tampoco tienen porque serlo las imágenes que lo ilustran.

Alicia es objeto de una **elipsis**, no se encuentra, se intuye que se le espera. La indumentaria de los personajes y el humo visible que desprende la tetera sugieren un día frío. La ilustración tiene matices góticos, se aprecia una escena romántica donde el Lirón dormido descansa sobre el hombro de la Liebre. Si utilizamos la representación del tiempo, que mencionábamos anteriormente, leemos en la imagen como el presente está personificado por el Sombrero o espectador que se encuentra frente a la Liebre de Marzo, la cual dirige la vista hacia atrás. Esta mirada hacia atrás sugiere la representación del pasado. El Lirón dormido, por su parte, personaliza el futuro. Reaparecen como estilema las orejas de la Liebre en la casa del fondo, algo que se apreciaba en las primeras ilustraciones y advertimos, tanto en la de Jackson(Fig.3. 2.9) como en la de Mabel Lucie Attwell (Fig. 3.2.7), la figura retórica del **paralelismo**.

Desde el punto de vista connotativo la ilustración está compuesta por elementos de la **Antitesis** (la Liebre es masculina, el Lirón es femenino, a las cinco de la tarde vuelan los murciélagos, ambivalencias entre un anochecer con una luna fulgurante o un sol). Al fondo un paisaje en el que el césped simula un tablero de ajedrez. Ajedrez que encuentra su paralelismo en el sombrero y la chaqueta del Sombrero que luce igualmente dicho motivo. Aquí el Sombrero adquiere el rol de un jugador de ajedrez, una posible representación del espectador que interpretará la escena descifrándola como si fuera un acertijo. Es algo que conecta

⁴²⁴ Maggie Taylor es una artista digital cuyas obras demuestran una mirada única y sorprendente. Basándose en fotografías muchas de ellas antiguas, Maggie crea imágenes de fantástico surrealismo, y es conocida por sus diseños inspirados en el mundo de *Alicia en el País de las Maravillas*. Sus materiales de trabajo son tan sólo un scanner, Adobe Photoshop y su creatividad.

con el espíritu de Lewis Carroll, que como mencionábamos en su biografía, era un entusiasta de los juegos mentales, sobre todo si eran instructivos, entre los que se encontraba el de mover letras sobre un tablero de ajedrez.

Igualmente esta imagen recuerda, en cierta forma, a la obra de Caspar David Friedrich *El caminante sobre el mar de nubes*, por esto atribuimos a la obra de Magie Taylor cierto valor metafísico en la que vemos una contradictoria visión del infinito. Los románticos sentían un gran interés por lo ilimitado como sublime, pero también la angustia ante a la imposibilidad de poder abarcarlo todo, que nosotros traducimos en esta imagen como la dificultad de alcanzar el conocimiento o la significación que puede emerger de una imagen, descubriendo el espectador la inmensidad que, al quedarse en la distancia, implica la contemplación de aquello que no podemos alcanzar, percibiendo solo un espejismo de la dominación y quedando encerrado en el universo claustrofóbico de la subjetividad. Por otra parte, también podríamos observar en la composición una semejanza con el ara o shekinah (altar), (Fig.3.2.56) símbolo que se repite en muchas instituciones esotéricas tales como la masonería, el rosacruzismo o el martinismo⁴²⁵. En todos los casos ésta posee el mismo significado esotérico y cabalístico: ser el centro y proyección de la presencia divina en todas direcciones. Es una obra que se mueve en el terreno de la ambigüedad, de la imagen dialéctica de la que hablaba Walter Benjamin; imagen capaz de recordarse sin imitar, capaz de poner en juego y criticar lo que había sido capaz de volver a poner en juego. Su fuerza radica en la **paradoja** de ofrecer una figura nueva, una figura realmente inventada de la memoria⁴²⁶.

⁴²⁵ El martinismo, es una forma de teosofía cristiana o de cristianismo esotérico, basada esencialmente en la doctrina de Louis Claude de Saint-Martin, inspirada a su vez en las enseñanzas de Martínez de Pasqually y en las obras de Jakob Böhme.

⁴²⁶ Georges Did-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed. Bordes Manantial 2010, p. 74.



(Fig.3.2.58) Su Blackwell, 2007

El libro del artista o libro intervenido, al ser fotografiado se convierte en una ilustración y al analizarla, podemos detectar como la imagen al brotar del libro se convierte en una metáfora del significado de la ilustración en sí. Su Blackwell⁴²⁷ (Fig.3.2.58) combina varios lenguajes como el pictórico, el narrativo y el escultórico con una vocación tridimensional

La traducción de lo que se lee en el mantel; *"Jovencita cuéntanos una historia"* *"me temo que no se ninguna", dijo Alicia bastante alarmada.*; la oscuridad del fondo y la **elipsis** de los personajes, con tan solo la representación de los objetos materiales que figuran ante la niña, ilustran conceptualmente la idea: No hay nada nuevo que contar; todo está hecho a partir de otras historias. Mientras las letras se confunden en la tetera y en las tazas, palabras sueltas y sin conexión alguna.

⁴²⁷ Su Blackwell, artista inglesa, trabaja a menudo en el ámbito de los cuentos de hadas. Comenzó a hacer una serie de libro escultura, recortando imágenes de libros antiguos, creando maquetas en tres dimensiones. Utiliza el papel porque entiende que es un material que se ha utilizado desde su invención para la comunicación: emplea este medio delicado para hacer reflexionar sobre la precariedad del mundo en el que vivimos y la fragilidad de la vida, los sueños y las ambiciones.



(Fig.3.2.59) Anastasia Borowska, 2007

En la ilustración de Anastasia Borowska⁴²⁸ (Fig.3.2.59), algunas figuras presentan un siluetado de líneas; Alicia y la mesa, prácticamente quedan reducidas a marcas de lo icónico, produciéndose así una **elipsis plástica cromática**, a la vez que se produce la **antítesis cromática** que señalan isotopías diferentes para orientar un sentido antitético-paradójico. Imágenes de una tonalidad rosa que se mezclan con otras a todo color y que invitan a una interpretación diferente. Ello mueve al lector a buscar significados de más densidad, y así confrontar existencias distintas, uniéndolas en una situación híbrida entre la realidad y lo onírico. Podríamos deducir también que la autora consigue ilustrar el juego lingüístico de la obra de Lewis Carroll donde las palabras desorientan por su ambigüedad significativa y se refieren, a su vez, a dos realidades distintas que se entremezclan.

⁴²⁸ Anastasia Borowska es una ilustradora, diseñadora y estilista polaca.



(Fig.3.2.60) Serena Curmi, 2008

En la obra de Serena Curmni (Fig.3.2.59) es fácil distinguir que la figura predominante es la **hipérbole**, la ilustradora exagera el tamaño de la cabeza de la Liebre, y el cuerpo del Sombrerero, destacando aún más sus diminutas manos, así como los gestos que están haciendo. El Sombrerero mirando el reloj dorado y la Liebre posando dos diminutos dedos en la cabeza del Lirón, son motivos para describir tiernamente que es la hora de despertar al Lirón, y lo efectúan con tal delicadeza que evocan la forma de hacerlo con un bebé. Lejos queda la crueldad con la que era tratado este animal en algunas de las ilustraciones analizadas de años anteriores. Ello se debe sobre todo a las campañas de sensibilización de los últimos tiempos



(Fig.3.2.61) Polixeni Papapetrou *"Exit- imagen y cultura"* N° 33, Ed. Olivares y asociados S.L., 2009

(Fig.3.2.60) La artificialidad con la que está construida esta obra, comunica la sensación de un tiempo ficticio e indefinido. La vegetación se reduce a una liana de hojas que cruza el árbol de apariencia sintética, la impresión que causa es la de un escenario o decorado elaborado para hacer una fotografía a la supuesta Alicia, nada queda de la tarde cálida que narra el cuento, todo queda sustituido por una luz artificiosa.

Tanto el escenario como los personaje son una copia de la ilustración de Tenniel, incluso se imita el atuendo de Alicia. La única originalidad radica en la posición que ocupa la niña al estar sentada a los pies de la mesa, aislada y sin ningún tipo de conexión con los personajes. El ilustrador parece dar movilidad solo a la imagen de Alicia que es la única real, mientras los otros personajes se encuentran inmóviles, una forma peculiar de constatar que se trata de una ficción.

A pesar de la utilización de los colores cálidos, amarillos y naranja, predomina la frialdad del azul que sintoniza con la indiferencia y el desinterés que muestra la modelo que figura como Alicia. La composición triangular e invertida despertaría cierto dinamismo en la imagen si no se hubiera malogrado con la postura de la protagonista: reclinada y más atenta a la bebida de su taza que a los personajes que

la circundan. Sin embargo Papapetrou intenta introducirnos en un mundo poético, surrealista y onírico. Un mundo donde la influencia de la literatura, con la inclusión de *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, refuerza sus contiendas en la cuestión de la infancia. La niñez, la adolescencia y el pasaje entre el mundo de la infancia a la madurez está en el espíritu de sus fotografías Nos recuerda que los niños y los adultos no viven en dos mundos imaginarios parecidos.

Como figura retórica podríamos apuntar una **antítesis** que se plantea desde el punto de vista de la técnica gráfica empleada: la utilización del dibujo frente a la imagen fotográfica de Alicia.



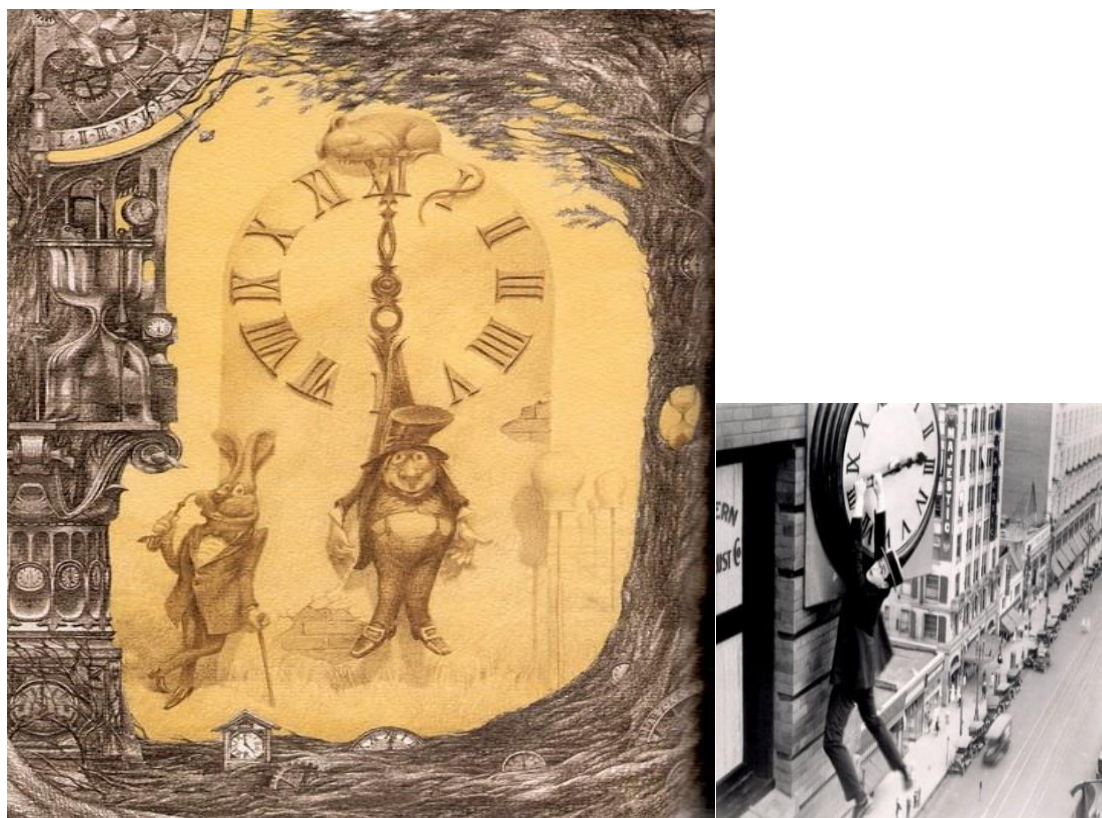
(Fig. 3.2.62) Rodney Mat, 2009

En la ilustración de Rodney Matthews⁴²⁹ (Fig.3.2.62) se incide, como en otras analizadas anteriormente, en la figura retórica del **calambur**: la casa de la Liebre de Marzo, dónde las ventanas adquieren forma de ojos y la puerta de boca, mientras la chimenea son las orejas. La **prosopopeya** o antropomorfismo está presente en el árbol cuyo tronco constituye una cabeza con ojos y nariz

⁴²⁹ Rodney Matthews (1945) diseñador, ilustrador de fantasía y ciencia ficción inglés. Ha ilustrado cuentos, libros para adultos y niños, series de televisión y juegos de video durante 30 años, y es reconocido mundialmente como uno de los mejores profesionales en estos géneros. Sus originales han sido exhibidos en la Galería de ilustradores más importante de Gran Bretaña. Su fascinación con la naturaleza comenzó temprano, uno de sus primeros recuerdos era el de estudiar en el jardín cerca de telarañas cargadas de rocío.

puntiaguda, pero su posición así como su textura recuerda también el cuello y cabeza de un dragón.

Las tonalidades amarillas del fondo junto con las flores naranjas del primer plano dan la sensación de una tarde muy calurosa, nos encontraríamos ante la sinestesia pues la ilustración desprende calor, calor que resulta aún más agresivo por las terminaciones puntiagudas de las flores, ramas, orejas de la Liebre y la jarra de la mesa en forma de ave con pico, al igual que las manos de la Liebre que termina en uñas puntiagudas y la nariz aguileña del Sombreroero. La araña y el escarabajo situados en la esquina de la ilustración sobre unas hojas ponen otra nota incisiva. La araña ha maniatado las pinzas del insecto negro y le ha privado de su mecanismo de defensa. Una forma diferente de apresar a la utilizada por la araña que deja que los insectos queden inmóviles en la tela que confecciona con sus hilos, un rasgo de originalidad y de fantasía, que como hemos ido comprobando forma parte de la libertad creativa de los ilustradores, que acentúan así su personalidad.



(Fig.3.2.63) Oleg Lipchenko, 2009

Oleg Lipchenko⁴³⁰ (Fig.3.2.63) nos muestra la alegoría del tiempo. La repetición de diferentes tipos de relojes, distintas formas de tiempo que se insertan en el edificio, en el árbol y entre sus raíces, nos da a entender que el tiempo es la raíz de todas las cosas, que todo se construye o destruye con el tiempo (edificio), que a veces se desperdicia o se pierde (piezas del reloj enterradas).

Los tres personajes constituyen una **metáfora** del tiempo: el presente vive colgado de las manecillas del reloj, sujeto por el tiempo; el pasado está anclado e inamovible, ya no es (Liebre de Marzo apoyada en el bastón), y el futuro duerme plácidamente encima del reloj, esperando hacerse presente (Lirón). El Sombrerero colgado de una de las manecillas del reloj metaforiza el texto, al contar las diferencias que tuvo con el tiempo⁴³¹.

La ilustración, que se puede asociar a escenas de la película *El hombre mosca* proyectada en el 1923, comunica una filosofía en auge acerca del tiempo, la cual mantiene que el reloj cambió nuestra forma de vernos. Lewis Mumford⁴³² describió

⁴³⁰ Oleg Lipchenko, Ucrania (1957), Estudió Arte en la Escuela de Arte y arquitectura en Universidad de Poltava. Las ilustraciones de *Alicia en el país de las Maravillas*, le valieron el premio Isabel Mrazik Cleaver de Canadá en el 2009.

⁴³¹ *Si conocieras el tiempo como yo –dijo el Sombrerero-, no hablarías de emplearlo o perderlo. Él es muy suyo*

- No te entiendo lo que quieres decir -dijo Alicia.

- ¡Por supuesto que no!-dijo el Sombrerero, sacudiendo alternativamente la cabeza-¡Me atrevería a decir que ni siquiera le has dirigido la palabra!

- Tal vez no –replico con prudencia Alicia; pero en las clases de música me enseñaron a marcar el tiempo.

-¡Ah! Eso lo explica todo – dijo el sombrerero -. El Tiempo no soporta que lo marquen ni lo clasifiquen : en cambio, si estuvieras con él en buenos tratos , haría casi todo lo que tu quisieras con el reloj .Por ejemplo, imagínate que fueran las ocho de la mañana, justo antes de empezar las clases: bastaría una simple insinuación tuya ,!Y el reloj giraría en un santiamén; ¡La una y media! ¡Hora de comer! (“Ojalá fuera verdad” , murmuró la Liebre de Marzo para sus adentros)

-Sería realmente magnífico – dijo pensativamente Alicia;- Pero entonces todavía no tendría hambre.

-Quizá no tuvieras hambre al principio --dijo el Sombrerero- Pero podrías hacer que siguiera siendo la una y media todo el rato que quisieras.

¿Es así como usted lo maneja? preguntó Alicia.

-¡Yo no!-dijo con tristeza el sombrerero-. Nos peleamos el pasado mes de marzo...justo antes de que ésta se volviera loca. –Y señaló con la cucharilla a la Liebre de Marzo.

Lewis Carroll, *Alicia en el País de las maravillas*. Barcelona, Ed. Vicens Vives S.A., 1994, pp. 67 y 68.

⁴³² Lewis Mumford, sociólogo, historiador y urbanista estadounidense. Con una visión histórica y regionalista, Se ocupó sobre todo de la técnica, la ciudad y el territorio. Destacan en particular sus análisis sobre utopía y la ciudad jardín. Mumford no abogaba por un rechazo a la tecnología sino por la separación entre tecnologías "democráticas", que son aquellas que están acorde con la naturaleza humana, y tecnologías "autoritarias", las que están en pugna, a veces violenta, con los

como el reloj ayudó a introducir la creencia de un mundo independiente, que obedece a secuencias matemáticamente mensurables⁴³³". Se puede decir que su metódico tictac alumbró el espíritu moderno de la mente científica, transformó la sociedad. De esa necesidad de expresar el tiempo surgiría el Taylorismo, cuyo fin era aumentar la productividad y evitar el control que el obrero podía tener de los tiempos de producción. Existe un tiempo cíclico, el que concebían las culturas antiguas, que se enmarca dentro de una concepción de tiempo que da cuenta de una repetición sucesiva de la historia. Cada año contiene una serie de actividades que se van cumpliendo en un tiempo determinado y trata de seguirlo. Pero existe también un tiempo denso en el que todo lo que parecía perdido vuelve a aparecer y no porque se hubiese ido estaba siempre ahí. En el tiempo denso el espacio se comprime y, de ser visto como una extensión, empieza a ser percibido como una concentración, que nos está acercando al pasado y al futuro. En el tiempo denso lo que fue y lo que será convive más con lo que es, formando un mismo laberinto de tiempo y espacio concentrados. Esta es la reflexión a la que nos lleva esta imagen.



(Fig. 3.2.64) Yuko Furusho, 2009

valores humanos. Por ello insiste en la búsqueda una tecnología elaborada sobre patrones de la vida humana y una economía biotécnica.

⁴³³ Lewis Mumford, *Técnica y Civilización*, Ed. Alianza Editorial 1992.

La acumulación de setas en el suelo y de tazas en las mesas, evidenciadas a través de un proceso de coordinación, representan el desconcierto que reina en el lugar, ante lo que el Sombrerero y la Liebre se muestran divertidos y Alicia aburrida. En segundo plano tres globos sujetos en las ramas del árbol revelan un **paralelismo** con los tres actantes, por la correspondencia que se observa de ritmos y estructuras, como bloques pictóricos en repetición. El humo que sale de la chimenea se va convirtiendo en ovejas. Encontramos en ello una referencia al dicho popular de “contar ovejas para dormir” ⁴³⁴, algo que la ilustradora utiliza para advertir que nos afrontamos el contenido de un sueño, configurando así su representación **metonímica**. Las líneas onduladas, protagonistas del estilo de Yuko Furusho⁴³⁵(Fig.3.2.64), envuelven al espectador en un mundo imaginario que evoca una particular forma de ver *Alicia en el País de las Maravillas*.



(Fig.3.2.65) Grupo Miscelaneas 2010

⁴³⁴ Esta expresión se cree que podría tener que ver con un sistema de contar desarrollado por los pastores. Se desconoce el modo en que la frase se hizo popular, aunque es fácil entender su significado: la absoluta monotonía de la tarea es capaz de originar el sueño.

⁴³⁵ Yuko Furusho es una joven ilustradora japonesa que vive en Nueva York. Sus obras destacan por la calidad compositiva, la atención que muestra por los pequeños detalles, una gran riqueza cromática, y una clara conexión con la fantasía infantil. En sus dibujos utiliza tintas y acrílicos, texturas y colores pasteles.

En la ilustración del Grupo Miscelaneas⁴³⁶ (Fig.3.2.65) apreciamos que los actantes utilizan las piezas de la vajilla como espacios aislados creando una especie de esfera individualizada. Tazas y jarras están adornadas con los motivos de la baraja francesa, baraja que protagoniza el capítulo VIII de la obra. La mesa donde se encuentran colocadas está formada por recortes de ilustraciones que enuncian otra historia. En ella apreciamos una barca de remo que lleva pasajeros y un tripulante, con ella se hace alusión al narrador de la historia, Lewis Carroll, que como puntualiza Morton en la biografía del escritor, improvisaba el relato mientras remaba en una barca con su amigo Duckworth, el cual solía acompañarle en estas excursiones junto con las hermanas Liddell. Y todo ello es revelado. La **acumulación plástica** observamos acumuladas técnicas dispares. La mezcla de estilos, la combinación de dibujos con texturas, así como la inclusión de diferentes tipos caligráficos hace que se infrinjan las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas como la ilustración, el dibujo, la pintura y la poesía.

Una libélula y una hoja desprendida que vuelan actúan como **metonimia** al sustituir la visualidad del escenario por estos elementos que representan el lugar en el que nos encontramos, cerca de las orillas del río, donde surgió el cuento de Alicia, fundiéndose así los espacios de la realidad con los de la ficción. Las diferentes figuras retóricas conducen a la idea de incomunicación. Aunque todos hablen lo hacen reclusos en su propio mundo sin escuchar a los demás, lo que da lugar a que muchas veces se produzca diálogos absurdos como los que se mantienen en este capítulo.

⁴³⁶ Grupo de ilustradoras argentinas integrado por Carolina Marcús, Bela Abud, Nancy Brajer, Liliana Ham y María Lavezzi



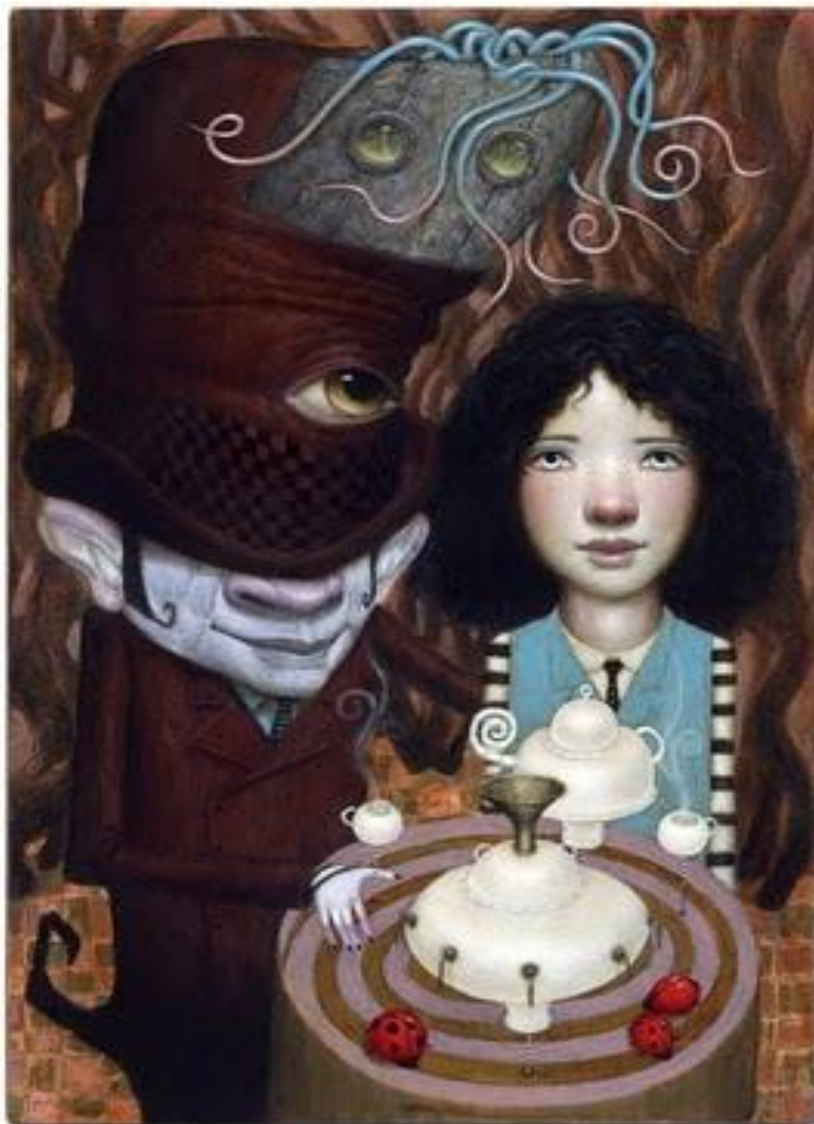
(Fig.3.2.66) Fulvio Bisca, 2010

(Fig.3.2.66) Nada queda de los trajes con los que hacía vestir Tenniel a sus personajes. Las rayas gruesas rojas de la camiseta del Sombrerero son las del arquetipo del viejo lobo de mar⁴³⁷, igual que la gorra de marinero. No hay reloj ni, aparece Alicia. Sólo advertimos un **paralelismo** entre la mirada de la Liebre y el Sombrerero, así como de sus respectivos gorros (las orejas de la Liebre funcionan como **anacoluto** por el que se obtiene ese paralelismo). El fondo marca una ambigüedad con respecto al lugar en el que se encuentran y puede ser: un jardín, el campo, un atardecer o amanecer en un barco. Sin embargo las líneas curvas que se entrelazan de manera desordenada asemejan un túnel⁴³⁸ de evocaciones laberínticas, que junto con la mirada perdida de los personajes se presta a una

⁴³⁷ Viejo marino experimentado que ha vivido muchas aventuras en el mar y suele reunirse en las tabernas.

⁴³⁸ Túnel, de evidente significado simbólico y metafísico, que nos hace pensar en un camino lleno de signos opacos. Se asociaba a la imagen del laberinto, de carácter más clásico y universal. Un ejemplo de esta significación lo constituye la novela de Ernesto Sabato *El Túnel*, que aborda entre otros temas la filosofía existencialista. El protagonista realiza una obra pictórica, *La maternidad*, en la que metaforiza su soledad existencial.

determinada significación. Cada personaje mira en un sentido distinto, lo que hace imposible la comunicación entre ellos, expresando así el aislamiento y la soledad. De esta forma el ilustrador representa el lenguaje peculiar de la obra de L. Carroll, en el que la transgresión de la lógica y la incomunicación, busca sus propios recursos para conseguir esa atmósfera del disparate, pues el lenguaje del sinsentido, al utilizar expresiones confusas lleva a una interpretación ambigua, y esta a su vez desemboca en la nula eficacia comunicativa.



(Fig.3.2.67) Bill Carman, 2010

En la ilustración de Bill Carman⁴³⁹ (Fig.3.2.67), la Liebre está representada por una especie de máscara primitiva que lleva el Sombrerero, esta se asemeja a la que lucen los brujos africanos en ritos ancestrales (**Símil**). Los filamentos celestes

⁴³⁹ Bill Carman, ilustrador coreano que vive y trabaja en los Estados Unidos.

sustituyen a las briznas de paja que aparecían en las ilustraciones de Tenniel. Esta máscara remplaza a la etiqueta donde se marcaba el 5% de descuento del sombrero.

Nos encontramos con la figura retórica de la **hipérbole** en los juegos de proporciones que realiza el ilustrador, cabezas enormes, a la que no corresponderían manos tan pequeñas, grandes insectos y tazas diminutas. Las tazas al igual que la jarra y la tetera se encuentran flotando sobre la tarta, y de cada una de ellas cuelga una especie de cordón. La tetera esta circundada por diminutas gárgolas y en el centro de la tarta hay un embudo. Éste es un instrumento empleado para canalizar líquidos en recipientes con bocas estrechas, pero el embudo invertido es un símbolo de la locura (como hemos referido anteriormente). Lo podemos encontrar en muchas representaciones medievales haciendo alusión a la demencia. Por ejemplo, en las obras de Hieronymus Bosch, *La Nave de los locos* y *Alegoría de la gula y la lujuria* aparecen representaciones alegóricas de este objeto.

El sombrero introducido hasta la altura de la nariz, recuerda a la ilustración de Smichdt, (Fig.3.2.25) de los años sesenta, pero mientras aquella era desenfadada y divertida ésta es siniestra e inquietante y de colorido oscuro. El Sombrerero es transformado en un cíclope mítico, que simboliza la dominación de las fuerzas oscuras de los instintos. Es el cíclope de la tradición griega que representa la fuerza primitiva o regresiva, de naturaleza volcánica que solo podía ser vencido por el dios solar. El brazo del Sombrerero se pierde detrás de Alicia, la cual parece vestir un uniforme colegial. Alicia, de labios gruesos y nariz redonda según la Morfopsicología ⁴⁴⁰ denotaría sensualidad. No obstante, mantiene una posición hierática con la mirada pérdida como si su pensamiento se encontrara en otro lugar, ajeno totalmente al ojo que la mira.

Se aprecian varias espirales: espiral que aparece colgando de la máscara primitiva inserta en el sombrero; espiral de las patillas y la cola del traje del

⁴⁴⁰ Morfopsicología, término acuñado por el psiquiatra Louis Corman (1901-1995). Es una pseudociencia, que estudia las supuestas correlaciones entre las características morfológicas de la cara de una persona y su perfil psicológico.

Sombrerero, el humo que sale de las tazas y de las teteras, y la espiral de la tarta del “no cumpleaños” que se encuentra en el centro, que otorga a la ilustración cierto dinamismo encubierto. Existe, por tanto, un **paralelismo** entre ellas.

La espiral no tiene ni principio ni fin, es un continuo cambio evolutivo que representa a la vida eterna y que además tiene connotaciones simbólicas en las diferentes culturas, en las que algunas de ellas aluden a ritos iniciáticos. También el conocimiento se podría representar como un recorrido en forma de espiral, gracias al cual aspiramos a alcanzar la comprensión del mundo. Es una imagen que designa la oscura naturaleza, apenas sospechada del espíritu, es decir, lo consciente y lo inconsciente, una imagen que concentra las producciones religiosas, éticas y estéticas del hombre. La espiral representa el arquetipo de nuestra psique más profunda: el inconsciente colectivo de C. G. Jung.

Tres mariquitas andan extraviadas en una espiral a la que interceptan. Son insectos beneficiosos, cazadores de otros dañinos y se les conoce por su especial voracidad. La ilustración como podemos observar está llena de figuras retóricas, poseyendo así un gran material connotativo. Por una parte, el ilustrador hace alusión al mito de Polifemo y Galatea, conociendo la relación existente entre L. Carroll y Alicia que le inspiró esta obra⁴⁴¹, no sería de extrañar que el Sombrerero-cíclope sea la representación de la atracción que sentía su autor por Alicia, haciendo ésta las veces de ninfa⁴⁴². Por otra parte encontramos frente a ellos una tarta con tazas flotantes, gárgolas y espirales, obstruida por insectos rojos, como obstáculo a esa espiral del conocimiento. Símbolos y alusiones mediante los cuales el ilustrador nos expone la historia interior o el subconsciente de los personajes, marcando un proceso dialectico que articula conflictos anudados.

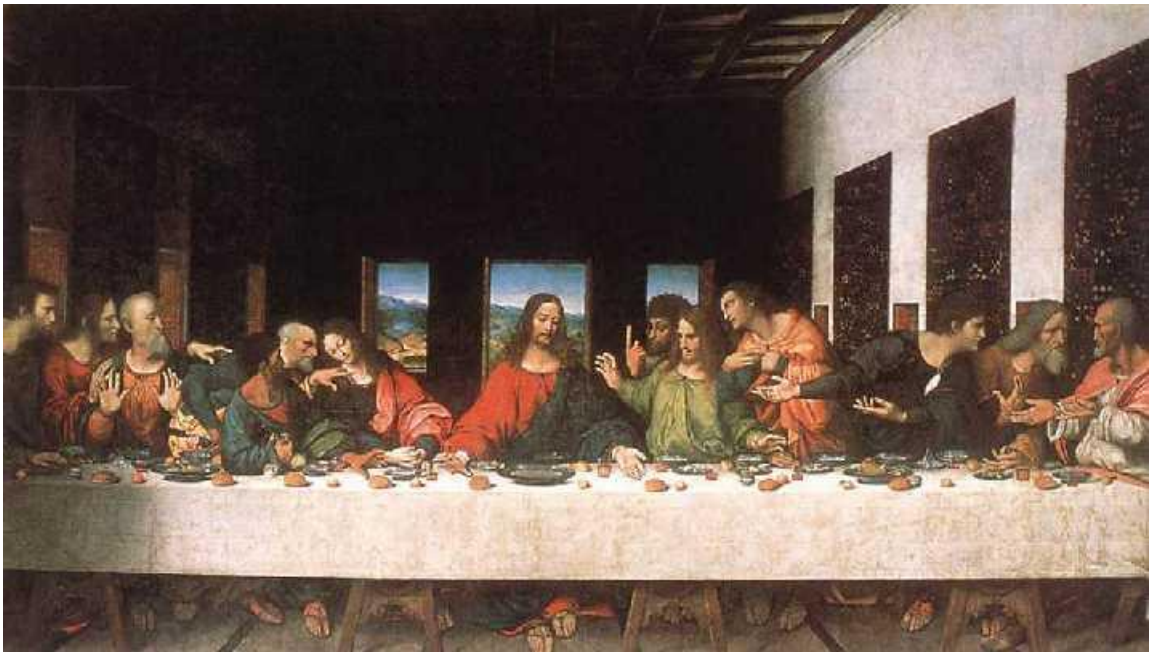
⁴⁴¹ La primera ruptura de L. Carrol con los Lidell en Junio 1863, según Luis Maristany, no está aclarada, aunque se ha especulado que la ruptura se debió a una petición de matrimonio rechazada.

⁴⁴² La fábula de Polifemo y Galatea ha servido de argumento a numerosos poemas antiguos y modernos. La fuente principal de Góngora es la versión que Ovidio incluye en sus *Metamorfosis*. Según ésta, Galatea era hija de Nereo y de una divinidad marina. Polifemo, el cíclope, hijo de Poseidón y de la ninfa Toosa, monstruo gigante con un sólo ojo, estaba muy enamorado de Galatea, pero ella no le correspondía.



Fig.3.2.68) José Luis Muñoz Luque, 2011

Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo - dijo el Sombreroero -, no hablarías de matarlo. ¡El Tiempo es todo un personaje!



(Fig.3.2.69) Leonardo da Vinci, *Última cena*

El políptico de José Luis Muñoz⁴⁴³ (Fig.3.2.68) de influencia renacentista se asemeja a la mesa de la última cena de Leonardo (Fig.3.2.69) aproximándose a la figura del **símil**.

⁴⁴³ José Luis Muñoz Luque, 1969, artista pluridisciplinar español licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Sus mayores influencias son el simbolismo y la pintura del Renacimiento, tanto estética como conceptualmente, que a veces fusiona con el cómic y el cine. En sus composiciones se vale de la actualización de símbolos universales de la mitología o literatura clásica, desde una visión contemporánea.

Los árboles y los jardines de las primeras ilustraciones han sido sustituidos por trampantojos de diferentes relojes dorados, estampados en el fondo de la obra. Estos se refieren conceptualmente al tiempo y al valor del mismo. Al utilizar el color dorado, que significa poder y riqueza, alude así a la importancia del mismo.

En la reiteración de las tazas vislumbramos la redundancia del tictac del reloj, por el sonido que ambos sugieren al producirse un roce, **onomatopeya**, que representa la repetición insistente, los actantes, uno más alto que otro aluden a las manecillas del reloj, que al igual que éstas no hacen más que consumir. Los actante consumen té, las manecillas tiempo. El artista construye así la metáfora del tiempo como entidad o personaje, tal como indican las palabras al pie de la ilustración.



(Fig.3.2.70) Rébecca Dautremer, Ed. Edelvives, 2011

La ilustración de Rébecca Dautremer (Fig.3.2.70) nos presenta un primer plano del Sombrerero en una composición descentrada e incompleta que otorga gran dinamismo a la ilustración, a pesar del colorido y el dominio de la luz crea una atmosfera de ciertas sombras tendente a la melancolía como si quisiera

representar el lado oscuro de su creador. En este dibujo nos encontramos a un Sombrerero con cierto aire de distinción más que de locura, su gesto es de sorpresa más que de demencia. Según se desprende del texto del libro, lo que lleva prendido mediante un hilo de su dedo se presume que representa un reloj de bolsillo, por tanto nos encontraríamos ante una **metonimia**. Reloj que se ha abierto y del que se desprende su contenido, reloj que desintegrado en partículas vuelan en el espacio, constituyendo la **metáfora** del tiempo que se escapa y vuela. La mano que se lleva a la cabeza y los ojos mirando hacia arriba, si acudimos a la teorías del gesto de Paul Elkman, denotan la expresión del recuerdo, recuerdo que por la expresión de su boca le causa estupor.



(Fig.3.2.71) Julia Sardá, 2013



(Fig. 3.2.73) Detalle del zapato, similitud con el cuchillo



(Fig. 3.2 .72) Detalle de la ilustracion, su similitud con los dientes de tiburón

El Sombrerero de largas patillas y aspecto romaní, se ha tirado sobre la mesa, al parecer, de forma violenta ya que ha volcado las sillas y han caído al suelo varias tazas y platos. En ese lance tampoco ha reparado en el Lirón, que ha quedado bajo su cuerpo en los que apoya los codos ¿el motivo de ese exagerado interés? En

principio, plantear una adivinanza a Alicia, la cual se ha cogido a la silla y muestra en sus ojos la sorpresa o el miedo ante el ansia insólita mostrada por el Sombrerero. La mirada de éste es la del arquetipo conquistador, que para seducir, se vale de ciertas artimañas, cómo puede ser preguntas desconcertantes sin respuestas que encontramos en el texto anclaje “¿en que se parece un escritorio a un cuervo?”, coincidente con el texto de la obra. Preguntas o juegos que despiertan gran interés en el espíritu infantil indagador e inocente. La liebre, también mira a la protagonista pero de forma interesada y expectante acechando la respuesta de Alicia, revelándose como una espectadora chismosa.

Las banderillas naranjas triangulares, que cuelgan y atraviesa la esquina superior donde se encuentran los personajes (banderitas de adorno que se cuelgan en homenajes o festejos) evocan, esta vez, a los dientes de tiburón (**símil**) (Fig.3.2.72). Ello en la simbología de los sueños se asocia a la traición y a ataques inesperados por parte de personas desconocidas.

Predominan los colores grises azulados junto al negro y el marrón de los árboles, que constituyen el fondo de la ilustración. Estos se repiten en los zapatos puntiagudos del sombrerero que se asemeja a un cuchillo (Fig. 3.2.73), se detecta en ellos nuevamente la figura retórica otro **símil**. Encontramos cierto paralelismo entre los zapatos y la nariz picuda del sombrerero. Los platos blancos rotos que yacen en suelo son también piezas punzantes. Todo ello nos comunica sensaciones de agresividad o violencia. Igualmente se aprecian una serie de símbolos fálicos freudianos (nariz, sombrero, árboles, zapatos, orejas de la liebre). Por tanto en las sillas blancas y rojas podemos encontrar una alusión a esas sábanas blancas manchadas de sangre que eran exhibidas por algunas tradiciones, después de la noche de bodas como prueba de la virginidad de la esposa⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Dichas tradiciones aún subsiste en algunos grupos sociales. Hay un rito gitano o romaní, el del pañuelo de las tres rosas, que se practica el día de la boda para comprobar la virginidad de la futura esposa. La "ajuntaora", mujer que practica la prueba, introduce a la novia un pañuelo dispuesto con tres pliegues que envuelven una navaja. Si es virgen la sangre manchará los tres pliegues: "las tres rosas".

Por ello esas piezas blancas rotas cerca de las sillas nos podría inducir, junto a los otros elementos simbólicos contextuados, a interpretarlas como una **perífrasis** que alude a una pretensión de atacar a la Alicia virgen.

La adivinanza formulada por el sombreroero con los términos escritorio y cuervo nos conduce al poema *El cuervo* escrito por Edgar Allan Poe. En él se narra como un amante está llorando la pérdida de su virginal amada, cuando un cuervo⁴⁴⁵ aparece para hostigar aún más su sufrimiento. En uno de sus versos dice: *Dolor por la pérdida de Leonora, la única, /virgen radiante, Leonora por los ángeles llamada*. Esta alusión a la pérdida y a la virginidad, así como la presencia de un cuervo revalidaría en cierta medida nuestra lectura visual.

Después de hacer estas consideraciones si volvemos a mirar la ilustración, casi podemos observar la irrupción de un cuervo (la figura del Sombreroero) que se ha posado violentamente sobre un escritorio (la mesa).

⁴⁴⁵ Por su color negro se asocia a las ideas de la noche y las tinieblas y en las culturas clásicas se le asocia además con el poder de adivinación. Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos* Madrid, Ed. Siruela p. 164.

El cuervo es un ave simbólica que ha estado vinculada en multitud de ocasiones con el mal, el demonio y la oscuridad dentro de la cultura occidental y a través de los siglos, ha sido objeto de mitos, de folclore y de representaciones en las artes y la literatura.

Se alimenta regularmente de carroña pero también de animales pequeños o débiles, es una de las pocas especies de aves que ha sido observada usando pequeñas herramientas para obtener comida, asimismo es conocido por robar y ocultar objetos brillantes como guijarros, trozos de metal.

Conclusiones

Para llegar al objetivo que nos proponíamos sobre la ilustración como obra de arte y como un lenguaje que funciona en el texto con principios retóricos, en este trabajo de investigación hemos seguido un proceso en el que comenzamos demostrando el paralelismo existente entre la literatura y las artes visuales. Hemos podido comprobar que muchos textos hallaban eco en la pintura y viceversa; lenguajes que corren paralelos pero que a la vez tienen su propia independencia. En esta autonomía cada uno de ellos nos relataba escenas análogas, pero con distintos o diversos matices, en los que cada lector o espectador podría elaborar su propia interpretación o construir su significado. Queda así evidenciada la existencia de estos dos lenguajes: el lenguaje escrito y el lenguaje icónico o visual; posiblemente en este último solo a la espera de que quede consolidado con una poética del arte visual a pesar de que, como hemos expuesto y analizado, existen ya una serie de elementos que se pueden ver como el vocabulario básico de la comunicación visual: el punto, la línea, el contorno, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión, la composición y el motivo; todos estos elementos nos ayudan a su lectura.

En nuestro trabajo hemos podido comprobar que la interacción entre ambos lenguajes, a veces y de alguna manera, se complementa, mientras otras se fundamentan o se inspiran el uno en el otro. Dos lenguajes que se interrelacionan de tal manera que, a veces, llegan a fundirse, como hemos podido verificar, no solo en los caligramas, sino también en las letras capitulares, que adornaban los textos medievales y donde la ilustración o los dibujos se insertaban en las grafías para ornamentar el texto y atraer al lector, dejando patente ese deseo de cohesión entre uno y otro lenguaje. No obstante estas relaciones tan cercanas, también facilitan esa pugna interna que subsiste entre ellos. El ejemplo lo tenemos en el consabido tópico una imagen vale más que mil palabras, al que nunca se responde que una palabra puede suscitar miles de asociaciones e imágenes; y que sin la palabra la imagen se quedaría en simples sensaciones o como exponía Christian Metz: *Nada podría decir de lo visual si no existiera la lengua que nos permite hablar de ello.*

Centrándonos en el campo concreto de la ilustración, hemos podido advertir, igualmente, que en el libro ilustrado la relación entre palabra e imagen es diversa y cada ilustrador, al igual que un escritor, dispone de manera diferente su ilustración, hemos encontrado varias formas:

Unas veces ambos códigos se complementan para que el resultado final sea una sola obra literaria, aunque también hay que tener en cuenta que la ilustración, generalmente, es concebida después, cuando el texto está ya hecho, y su presencia o ausencia no es determinante para el desarrollo del argumento. A veces son componentes separables y pueden merecer juicios valorativos distintos, aunque cuando el trabajo de autor e ilustrador es contemporáneo, fácilmente ilustración y texto forman una unidad en cuanto a los valores y la visión que defienden. Pero existen también, como hemos visto, algunos ejemplos de creación simultánea, y, a menudo, la coincidencia de autor e ilustrador en la misma persona, se concibe como mensaje global en el que se integran, cooperando, lenguaje icónico y lenguaje verbal. En estos casos, no puede afirmarse que el texto esté antes que la ilustración, ni cuando se produce ni, por supuesto, cuando se lee. Puesto que se trata de un texto que aún lo literario y lo icónico y, por lo tanto, una manifestación artística diferenciada de la literaria y de la pintura, por lo cual a nuestro entender, en este caso concreto, debería ser considerado como un arte específico.

Hemos observado que, la mayoría de las veces, la relación que existe entre ilustración y texto es de dependencia. Como hemos podido comprobar en la evolución histórica de las ilustraciones, se trata simplemente de un acercamiento al texto que no hay que confundir con esa cooperación entre texto e ilustración en los que ambos se complementen para hallar el sentido del mismo. Pueden también adicionarse nuevos elementos o sustituir los tradicionales por otros más novedosos que impliquen una adaptación a la época; y, a veces, también esos elementos añadidos amplían los supuestos del autor.

Pero no siempre la interrelación entre ambos lenguajes, el icónico y el lingüístico, es de complementariedad o de dependencia, sino que en muchas ocasiones hemos observado que la imagen tiende a prevalecer por encima de la

palabra y adquiere mayor relevancia, como ocurre en los llamados libros-álbumes, en los que a veces se llega incluso a prescindir de ella, con esta elipsis del texto: la historia se cuenta solo mediante imágenes. Podríamos plantearnos si estamos ante una literatura icónica; pero aun así no hay que olvidar la actividad del lector que es, en este caso, el que aporta el lenguaje verbal, bien pronunciando las palabras e interviniendo como mediador, bien reproduciendo las mismas en su mente.

Otras veces el ilustrador se aleja del texto llegando a cambiar el tono o el carácter del mismo. Lo hemos podido demostrar en muchas de las ilustraciones de *Alicia*. Desde nuestro punto de vista esta contradicción (o versiones inversas) no es un defecto, sino que solo se produce un contraste que fuerza al lector a elaborar el sentido de la obra.

En ocasiones, también sucede que los ilustradores juegan con el relato y proponen una lectura paralela sugerente, creativa, dando nuevas pistas a los lectores para que trabajen con dos códigos diferentes, el escrito y el visual, que se complementan en el libro. De esta forma el lector podrá inventar con más soltura y originalidad sus propias fabulaciones. Por lo tanto, una buena ilustración, desde una visión semiológica, no sólo explica sino que crea y aumenta los significados.

Hemos podido constatar que la ilustración ejerce determinadas funciones, tanto de refuerzo de la comprensión del texto como ofreciendo una información que ha evitado el texto. Muchas veces uno de sus cometidos es atraer la atención del posible comprador o hacer más motivadora la lectura.

El recurso que tradicionalmente se empleó fue el uso de las letras capitulares, al comienzo de un nuevo capítulo, agregando a la palabra los valores propios de la imagen y constituyendo un foco visual que proporciona énfasis y variedad al texto, ya que al tener un interesante diseño invitaban a iniciar la lectura. Esta incitación a la lectura, como hemos podido comprobar, también se realiza por medio de la función anticipadora, al igual que puede ocurrir en la narración escrita. Con esta función en la ilustración aparecen elementos que se esclarecerán en las siguientes páginas. Esto se da especialmente en las

ilustraciones de las cubiertas, permitiendo que el lector imagine su contenido antes de leer, así como el estilo, el género, etc. Con ello el lector tiene conocimiento del acuerdo narrativo que debe establecer con el autor al realizar la lectura, cuestión que ponía de manifiesto Lorenzo Vilches en *La lectura de la imagen* y que ya comentamos en su momento. Así, hemos visto que en las ilustraciones de *Alicia en el País de las Maravillas* las imágenes de estilo caricaturesco avisan del tono humorístico que toma la obra, mientras que los claroscuros indican al lector, o refuerzan un tono dramático, siendo las ambientaciones cálidas las que predisponen al lector a compartir un punto de vista íntimo, afectuoso. Estas últimas, como hemos podido comprobar, son las más comunes en las ilustraciones de la obra, tal vez por ir destinadas a un público, en principio infantil o juvenil.

Otra técnica alejada de esta última, y que hemos podido apreciar, es la presentación de un personaje que, ya en la primera página, mira al espectador, y que se corresponde con la técnica narrativa textual del que cuenta en primera persona; es un recurso que permite proponer los términos del contrato al lector, al que puede dirigirse directamente. Este tipo de narrador textual permite la descripción de sensaciones de los personajes, dándose en las ilustraciones que acompaña a este narrador en primera persona, planos en picado y contrapicado, de gran valor expresivo. Las ilustraciones no solo añaden ritmo, sino que sirven igualmente para destacar una cuestión en particular: El tamaño, la forma y el color son importantes, pero también lo son los detalles pequeños, como un par de ojos que miran hacia el exterior de la página consiguiendo así una gran fuerza enfática.

Pero también las ilustraciones pueden crear ciertas extrañezas, espacios de indeterminación que requieren una participación del lector para determinarlas. Es el ejemplo del simbolismo aportado por una ilustración que añade nuevas significaciones al texto, sugiriendo diversos niveles de lectura. Ofrecen la clave interpretativa que permite la aclaración del texto. Agregan reflexiones metaficticias (ruptura de marco, apelación al lector/espectador). Presentan recursos que crean desconcierto, como anacronismos, o reflejan, a menudo humorísticamente, mundos posibles de ficción. La ilustración, cada vez más importante y necesaria, acompaña a la palabra, pero no siempre para decir con

ella, “ilustrándola” o complementándola, sino también para completarla o incluso contradecirla. Y a veces para connotar; ese tercer sentido resbaladizo del que nos habla Barthes, el sentido obtuso.

La riqueza de la ilustración corre en paralelo al texto, pero no lo suprime sino que lo enaltece con nuevas posibilidades, haciendo reflexionar al receptor sobre determinados significados que podrían haber sido obviados si el texto hubiera prescindido del lenguaje icónico. Con todo ello acreditamos, frente a los que piensan que la ilustración coarta la imaginación de los lectores, que es otro lenguaje y que no sólo contribuye a despertar la afición a la lectura, pues es la imagen precisamente la que motiva la curiosidad de conocer el contenido del texto al que acompaña, sino que además proporciona la experiencia estética del texto pictórico. Por eso estimamos que el receptor que se detiene a leer una ilustración en todos sus detalles aprenderá mejor a contemplar detenidamente cualquier otra obra de arte, un cuadro, una escultura o una obra arquitectónica. Incluso podrá inspirarse en ella, después de su lectura, para crear nuevas imágenes o nuevos relatos.

En las ilustraciones examinadas hemos observado cómo cada ilustrador ha interpretado una parte diferente de texto del capítulo siete; y cómo aquéllos que han coincidido en ilustrar el mismo momento lo han hecho de forma distinta mediante valores simbólicos representados inconscientemente por el artista al expresar involuntariamente el espíritu de su época, los afanes culturales, la ideología dominante o las tendencias esenciales de la mente humana y, de esta forma, unos han acentuado determinados aspectos, mientras otros los han obviado y han fijado la atención en otros diferentes; y así se han ido creando distintos *Sombrereros* o *Liebres de Marzo*, y *Alicias* diferentes: Alicia huraña, Alicia inocente, Alicia etérea, Alicia atenta, Alicia infantil, Alicia invisible, etc. . Pero también esa imagen, que el ilustrador como emisor nos intenta hacer llegar, consciente e inconscientemente, es interpretada por el receptor de forma diferente. Así en la Alicia que algunos de nosotros hemos percibido con gesto huraño, otros podrán ver una Alicia antipática, caprichosa, rebelde, insumisa, desobediente... captando otros matices diferentes a la intención del emisor. En el fondo de las ilustraciones

analizadas late esa idea de Cooper Edens, respecto a cómo la riqueza del texto de *Alicia en el País de las Maravillas* desencadenaba la variedad de ilustraciones y así expresaba:

El viaje al país de las maravillas no se olvida nunca. El curioso mundo de Alicia suscita interpretaciones que desafía toda descripción. Por ello las ilustraciones inspiradas por él son de lo más variado. Como se verá, no existe una visión única de ese país de las maravillas, y sobre los múltiples artistas cautivados por el libro, descubrí que cada uno de ellos se había centrado en elementos diferentes de la historia Charles Robinson se sintió atraído por su seductor ingenio; Arthur Rackham por su misteriosa majestad; Willy Pogany buscó el orden en un mundo desordenado; Gertrude Kay y Millecent Sowerby se deleitaron en su elegante fantasía. Alicia en el país de las maravillas es un libro con tal multitud de facetas que sus numerosos secretos solo empiezan a relucir cuando se unen a distintas interpretaciones, un mundo cuyos límites son tan infinitos como la propia imaginación⁴⁴⁶.

La evolución de la ilustración que hemos planteado no solo ha ido dirigida a conocer el desarrollo adquirido por la ilustración en el tiempo, en la que tanto influyen la evolución de las técnicas empleadas para ello, sino también para poner de manifiesto su comportamiento en cada época, sirviéndonos como documentos históricos. Del mismo modo al analizar la forma en que los ilustradores, debido a circunstancias sociales, resaltaban en sus dibujos determinadas características y no otras, hemos comprobado cómo se adscriben con ello a la ideología imperante de su tiempo o, por el contrario, la critican o se separan de ella. De la misma manera, los personajes escogidos revelaban el arquetipo dominante del tiempo en el que se circunscribía; así advertimos que algunos personajes de historias fantásticas habían sido sustituidos por personajes más realistas, obedeciendo a las corrientes imperantes del momento. Igualmente al comentar las ilustraciones en los diferentes países hemos atisbado sus diferentes costumbres, valores e ideologías. Con todo ello se ha corroborado el gran valor comunicativo,

⁴⁴⁶ Cooper Edens, *Alicia en el país de las maravillas*, Selección y compilación de ilustraciones. Ed. B, grupo zeta 2002, p. 4.

informativo y documental que posee la imagen como lenguaje.

Después de esta exposición, entendemos cumplidos los objetivos que desde el principio nos planteamos en esta Tesis:

-Muchas ilustraciones son auténticas obras de arte

Las buenas ilustraciones, las que constituyen un texto pictórico, nos detienen e incitan a buscar entre sus líneas nuevas significaciones. La ilustración en estos últimos tiempos ha dejado de ser artesanal (considerando lo artesanal en este contexto como esa habilidad especial que poseen los artesanos para reproducir exactamente una realidad). Al correr paralela con las nuevas vanguardias, ya no se trata sólo de repetir el texto en la imagen, sino que ya se ha vuelto arte autónomo y ello lo hemos demostrado en el transcurso de nuestra exposición.

En el análisis de las ilustraciones de la obra de Lewis Carrol, se ha evidenciado que las perteneciente a los primeros años eran bastante denotativas, apenas se encontraban en ellas figuras retóricas, mientras en las ilustraciones de los últimos tiempos, en las que los ilustradores ya se permitían sus propias licencias, nos dejaban otros mensajes que revelaban a su vez nuevas ideas. Sin embargo, lo más interesante y en ello basamos la calidad de la ilustración, es que lo consiguen sin apartarse del texto que ilustran. Muchos ilustradores no quieren repetir en sus imágenes lo que dice el escritor con las palabras sino proponer otra lectura del texto, descubrir nuevos ángulos, contribuir con la iniciación de los receptores en los secretos de la polisemia. Otros proyectan su ideología en ellas y sin ser conscientes, la ponen de manifiesto y se descubren valores simbólicos, que con frecuencia ignora el propio artista pero que expresa involuntariamente el espíritu de su época, los afanes culturales, la ideología dominante o las tendencias esenciales de la mente humana y que incluso diferían de las que deliberadamente intentaban manifestar, mostrándose la obra como portadora de una gran riqueza de significaciones que exceden lo puramente visual o artístico.

Pero siguiendo las líneas que expusimos en el apartado 1.1 sobre los requisitos que debe reunir una obra para considerarse obra de arte, hemos demostrado que estos se cumplen en muchas de las ilustraciones analizadas:

-Numerosas ilustraciones han sido realizadas por pintores reconocidos como John Rusky, Dante Gabriel Rosetti, Sir *John Everett* Millais, Dali; grabadores como Doré y muchos otros que hemos mencionado en el trabajo realizaron ilustraciones para obras literarias.

-Son también bastantes los ilustradores que han sido galardonados por ilustrar obras de otros o las suyas propias, como hemos constatado.

-Por lo que respecta a la función social que puede o debe cumplir la obra de arte, hemos demostrado que la ilustración permite jugar con toda una gama de materiales artísticos para expresarse, y que es otro canal más de comunicación. El ilustrador trabaja a partir de las ideas de los demás pero construye su propio universo narrativo a través de lo que denomina "relato gráfico" actuando como emisor. Podemos decir que la ilustración como sistema comunicativo es un modelo representativo de un ente social.

-En cuanto a la interacción exigida para que la obra se constituya en obra de arte, podemos aducir que en la ilustración el lector, en tanto sujeto activo, interactúa con el objeto plástico desplegando sus conocimientos para desvelar las relaciones, significados y sentidos que la obra conjuga, sus lenguajes implícitos y explícitos, sus niveles de simbolización y la forma en la que éstos conectan con el mundo de las representaciones culturales.

Se ha mostrado también las diferentes características de las múltiples ilustraciones donde se detecta, unas veces, la sensibilidad del artista para traducir el juego de la luz sobre un paisaje, las suaves ondulaciones en el agua o el enigma de la niebla; y otras veces, creando singulares estructuras con líneas simples e incluso haciendo intervenir al lector para que desentrañe el misterio que, entre figuras retóricas, nos relata.

Hemos comprobado que la ilustración puede ser considerada como obra de arte y, siguiendo la línea de Carrere y Saborit en su teoría de la retórica en la

pintura, podemos extrapolar la retórica a la ilustración como lenguaje visual, que igualmente hemos demostrado.

-La existencia de la retórica en las ilustraciones.

Como apuntábamos anteriormente para leer la imagen nos valemos de una serie de elementos: línea, color, puntos, planos, ángulos, proporciones, encuadres, composición, ritmo, etc. Todos estos elementos constituyen el código específico de la comunicación visual y son los que nos facilitan la lectura y la apreciación de sus figuras retóricas. Pretendemos contribuir, por tanto, con nuestro análisis de *Alicia en el País de las Maravillas* a que el libro ilustrado sea leído de la misma forma que lo son las grandes obras de arte pues, curiosamente, en la crítica literaria de libros ilustrados se habla casi exclusivamente del texto, o del autor del texto, o de las relaciones con otros textos o con otros escritores y muy poco de las ilustraciones. Sólo en las contadísimas ocasiones en que se hace referencia a la ilustración se señalan generalidades como *el libro está bellamente adornado por los dibujos del ilustrador, etc.* La ilustración se vislumbra como lenguaje inexplorado; es por lo que habría que hacer uso de la noción de contrapunto que como método de análisis nos obligaría a discernir cuáles son los atributos que cada lenguaje aporta a la obra y luego a encontrar (a partir de las innumerables tensiones, complicidades, redundancias, choques) las variadísimas relaciones que se establecen entre los dos lenguajes. Existe una tensión inherente al libro ilustrado producido por el diferente ritmo de lectura de las imágenes y el texto. El texto nos impulsa hacia adelante, queremos avanzar, saber qué va a suceder, por lo que leemos en cada página y queremos pasar a la próxima. Las imágenes, por el contrario, nos detienen, nos obligan a explorar la página, a descifrar, a relacionar. En consecuencia, leer ilustraciones es un ejercicio intelectual complejo y profundo, que se corresponde con el esfuerzo que supone para un ilustrador tener que limitarse a un espacio para construir cada imagen como un cuadro, una unidad que se cierra en sí misma conteniendo los elementos simbólicos más definitorios del texto que ilustra.

Igualmente constatamos, en las ilustraciones en general y en particular las que hemos estudiado, la existencia de un lenguaje visual que conlleva la apreciación de su retórica. Para detectar esto, no solo nos hemos servido de las

herramientas o elementos aludidos anteriormente, sino también de diferentes métodos de análisis que expusimos en su momento: histórico, estilístico, semiótico, pragmático-retórico. Éste último nos sirvió para organizar el discurso a través de las operaciones retóricas, *inventio*, *dispositio*, *elocutio (memoria)* y *actio*, de las que nos hemos ido valiendo parcialmente.

Se ha evidenciado en el proceso de nuestro trabajo, no solo la compleja combinación de figuras retóricas que se da en cualquier ilustración, sino también los variados sentidos que en ello se involucran. Las palabras nos llegan a través de la vista cuando son escritas, y a través del oído cuando son habladas. En ambos casos vemos u oímos tonos, ritmos, modulaciones capaces de involucrarnos en una experiencia sinestésica a la que nunca ha sido ajena la literatura y en especial la poesía; también las figuras visuales pueden originar diferentes sensaciones distintas a las convencionales, que merecerían un estudio mayor al que recibe. Poesía y arte están hechos para la complacencia, para el deslumbramiento de las sensaciones que desbordan el sentido. Por ello podemos concluir declarando que las ilustraciones desde una mirada retórica, lejos de petrificar su experiencia estética y comunicativa, permiten vislumbrar nuevos mundos poéticos y artísticos.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

- ALBALADEJO, TOMÁS. "Retórica Cultural, Lenguaje Retórico y Lenguaje Literario" [en línea] *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, nº25 julio 2013 [Consulta: 16 de julio 2013]. Disponible en Web:
http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm
- ALBALADEJO, TOMÁS, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1995.
- ANDRICAÍN, SERGIO. "En torno a la ilustración latinoamericana de libros para niños y jóvenes". En: *Amigos del libro*, Madrid, no. 29, julio-septiembre, 1995
- ANDRICAÍN, SERGIO Y ORLANDO RODRÍGUEZ ANTONIO. *Cuatro gatos*, revista de literatura infantil nº 8, octubre-diciembre, Ed. Miami, FL 33135, USA, 2001
- ANDRICAÍN, SERGIO. Ponencia presentada en el Tercer Coloquio Internacional del Libro Infantil y la Promoción de Lectura, "Amigos del libro", Madrid, Nº 29, julio-septiembre 1995, Venezuela, 1994
- APARICI, ROBERTO Y GARCÍA MATILLA, AGUSTÍN. *Lectura de imágenes*. Madrid, Ed. de la Torre, 1987.
- ARISTÓTELES. *De anima*, Madrid, Gredos, 1990.
- ARISTÓTELES. *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990.
- BABBITT, IRVING. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston, Ed. Houghton, 1910.
- BACHELARD, GASTON. *El agua y los sueños*. Madrid. Editorial Fondo de Cultura Económica de España S.L, 1994.
- BAJOUR, CECILIA, *Los libros-álbum* [en línea] "Imaginaria" revista literaria infantil, Nº 115, 2013 [Consulta: 12 de noviembre de 2003] Disponible en web:
<http://www.imaginaria.com.ar/11/5/destacados.htm>
- BALZAC, HONORÉ. *La obra maestra desconocida*. Córdoba (Argentina), Ediciones del Sur, 2005.
- BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso Imágenes gestos y voces*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1986.
- BEARDSLEY, MONROE C. *Estética. Historia y fundamentos*, Ed. Cátedra, Madrid 1990
- BERNÁRDEZ, ENRIQUE. *Andersen Cuentos completos*, Madrid, Ed Cátedra, 2005.
- BIAGIO, D'ANGELO. "Límites imaginarios. Literatura comparada y teoría de la percepción", *Espéculo* Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- BLUMENKRANZ, NOËMI, Gérard Bertrand en: *Diccionario Akal de Estética*

- BOZAL, VALERIANO. *"Arte del siglo XX en España"*. Editorial Espasa Calpe. S.A. Madrid. 1995.
- BOZAL, VALERIANO. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I), Ed. Visor, Madrid, 2000.
- BRETON, ANDRÉ. *"Entretiens". El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral Editores, 1970.
- BRYANT MARK Y SIMON HENEAGE. *Dictionary of British book Illustrator and Caricaturists 1800- 1914* Printed in England by baron publishing church Street, woobridge, Suffolk.
- CALABRESE, OMAR. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Ed. Cátedra, 1999.
- CALVO, ELVIRA. *Un bosque de cuentos. Evolución del género infantil*, [en línea] Minotauro Digital [Consulta: 1 de julio 2012]. Disponible en Web:
<http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=14>
- CAMPAL, JOSE LUIS, *De la Poesía Fonética a la Poesía Sonora; (vanguardias históricas de siglo XX)* [en línea] Merz Mail [Consulta: 16 de julio 2005]. Disponible en Web:
<http://www.merzmail.net/fonetica.htm>>
- CARROLL, LEWIS. *Alicia en el País de las Maravillas*, Barcelona, Ed. Vicens
- CARRERE, ALBERTO Y SABORIT. JOSE. *La Retórica de la pintura*, Madrid, Ed. Cátedra, 2000.-Da Vinci, Leonardo. *Paragone: una comparación de las Artes*, Ed. Oxford University Press, Londres, 1949.
- COOKE, SIMON, *Once a Week*. Lines illustrated [en línea]. *Victorian Web*, [Consulta: 7 de septiembre de 2013]. Disponible en Web:
<http://www.victorianweb.org/art/illustration/millais/29.html>
- DA COL, IVAR, *Imaginaria*, revista de literatura infantil y juvenil, N° 37, noviembre, 2000.
- DE SALA JAIME, MARTIN, FELIX. *Hume*, Madrid, Ed. Complutense S.A., 1986.
- Diario digital Rd [en línea]. *Picasso y los Libros, sus ilustraciones plasmadas en la historia*. [Consulta: 28 de enero de 2012]. Disponible en Web:
<http://www.diariodigitalrd.com/articulo.php?id=8114>
- DID-HUBERMAN GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ed. Bordes Manantial 2010, p. 74.
- DIDEROT. *Le Beau, Encyclopédie*, 1751.
- DOUMERC, BEATRIZ. *La línea*, Buenos Aires, Ed. Eclipse, 2003.
- DU BOS, JEAN-BAPTISTE. *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Ed. Universidad de Valencia, 2007.

- ECO, UMBERTO. *Historia de la belleza*, Ed. Lumen, Barcelona.2004.
- ELUARD, PAUL. "Physique de la poésie", *Minotaure* 1935
- ESCARPIT, DENISE. *Literatura infantil y Juvenil en Europa. Panorama histórico*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ESCOLANO BENITO, AGUSTÍN. *Compendio de Pedagogía teórica y práctica*, Ed. Hernando, Madrid 1913.
- EUGÈNE, ARNOLD. *Técnicas de la Ilustración*. Barcelona, Ed. Las Ediciones del Arte, 1982.
- FERNÁNDEZ, VICTORIA. "Clásicos imaginados", *Babelia, El País* 29/12/2007
- FERRER, VICENTE. *1900-2002: 102 años de libros ilustrados* [en línea]. Biblioteca Cervantes Centro Virtual Central [Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web:
<http://cvc.cervantes.es/actcult/ilustracion/edicion.htm>
- FLAUBERT, GUSTAVE. *Madame Bovary*, Buenos Aires, Tecnibook Ediciones, 2011.
- FONT BLANCH, DOMÉNECH. *El poder de la imagen*, Barcelona, Ed. Salvat, 1987.
- FUENTES MARTÍN, JOSÉ MIGUEL. *Palabras de la imagen*, Murcia, Ed. Quaderna, 2003.
- FUENTE CALLEJO, JESÚS. *Gnomos guía de los seres mágicos de España*, Barcelona, Editorial Edaf, 1996
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA. *Ut poesis pictura*, Ed.Tecnos, Madrid, 1988.
- GARCÍA PADRINO, JAIME. *Formas y colores: la ilustración infantil en España*, Ed. de la Universidad de Catilla La Mancha, 2004.
- GARRALÓN, ANA. *Historia portátil de la literatura*, Madrid. Ed. Anaya, 2005.
- GEORGES, JEAN. *Los senderos de la imaginación infantil. Los cuentos, los poemas, la realidad*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GIVONE, SERGIO *Historia de la estética*. Ed. Tecnos, Madrid. 2001.
- GOLDMAN, PAUL. *Victorian Illustration: The Pre-Raphaelites, the Idyllic School and the High Victorians*. Aldershot Scolar, 1996.
- GÓMEZ ALONSO, JUANCARLOS, *La memoria artificial en la retórica actual: fray Diego Valadés como antecedente*, en: *La palabra florida. La tradición retórica indígena y novohispana*, Helena Beristáin-Gerardo Ramírez (compiladores), México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Bitácora de Retórica nº 19), 2004.
- GÓMEZ IMAZ, MANUEL. *"Los periódicos durante la Guerra de la Independencia*

(1808-1814)" Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1910.

- GOURÉVITCH, JEAN PAUL. *Clefs pour l'audiovisuel*, Paris, Ed. Seghers, 1973.
- GRETTY, HILARY. *Millais and Trollope Author and Illustrator' Book Collector*, 1981.
- HARTMANN, GEOFFREY. *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valery*, New Haven, Yale University Press, 1954.
- HERNÁNDEZ GALARRAGA, Elina. *Acercamiento a la educación por la imagen con la utilización del cine y el video*, La Habana, Universidad de La Habana, 2002.
- Hidalgo Rodríguez, Carmen. *La ilustración Infantil Española en los años 90*, tesis doctoral inédita, departamento de dibujo Universidad de Bellas Artes de Granada, 1999.
- HÜRLIMANN, BETTINA. *El doctor Heinrich Hoffmann. Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona, Ed. Juventud, 1982.
- HOFFMANN, HEINRICH. *Pedro Guedellas, Der Struwwelpeter*, Ed. Linteo, Ourense 2001.
- INTXAUSTI, AURORA. *Nikolaus Heidelberg ilustra la magia de los cuentos de Andersen*, "El País", Madrid, 03/03/2005
- LAVERDE, EMMANUEL. *Mediavuelta*, [en línea]. Ed. Tragaluz Editores [Consulta: 18 abril 2010]. Disponible en Web:
<http://www.mediavultadigital.com/2011/07/emmanuel-laverde.html>>
- LIZARAZO ARIAS, DIEGO. *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI Argentina, 1994.
- LÓPEZ FARJEAT, XAVIER LUIS. "Bretón, Bataille y Paz: Dialéctica del espejismo surrealista".
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, M., La Retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y de la imagen. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 10. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid 1998, pp. 48-60.
- LÓPEZ TAMÉS, ROMÁN. *Introducción a la literatura infantil*, Murcia, Publicaciones Universidad de Murcia, serie Ensayos sobre literatura infantil, 1990.
- Mail Art, [en línea]. Poesía fonética y sonora (vanguardias históricas de siglo XX) [Consulta: 16 de julio 2005]. Disponible en web:
<<http://www.merzmail.net/fonetica.htm>>.
- MANGUEL, ALBERTO. *Leer imágenes*, Madrid, Ed. Alianza, 2002.
- MARCUCCI, EDMONDO. *Les Illustrations des Voyages Extraordinaires de Julio Verne*, Bordeaux, Ed. Société Jules Verne, 1956.
- MARIA ACASO, *El Lenguaje visual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.2009.

- MARINETTI, FILIPPO, *Destrucción de la sintaxis* [en línea]. El poder de la palabra. Disponible en Web: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3089>
- MARTÍN, ANTONIO. *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil) n° 179, febrero 2005.*
- MARTÍN, ANTONIO, *Historia de las lecturas infantiles, Las aleluya: Primera lectura y primeras imágenes para niños (siglos XVIII-XIX)*". Rev. CLIJ, Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil, Barcelona, Fontalb, Febrero 2005.
- MARTÍN, ANTONIO, *Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España.* [en línea]. [Consulta: 4 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html>
- MATOSES CORZUELO, MANUEL. *¡Aleluyas Finas!*, Barcelona Ed. Librería Española, 1906
- MAZA, FRANCISCO DE La, *Fray Diego Valadés, Escritor y Grabador Franciscano Del Siglo XVI.* [Consulta: 106 de Mayo de 2013]. Disponible en Web: <http://analesiie.unam.mx/ojs/index.php/analesiie/article/viewFile/396/383>
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO. *Conceptos clave en didáctica de la lengua y la literatura. La narración audiovisual*, Barcelona, Ed. Universitat de Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació, 1998.
- MENDOZA FILLOLA, ANTONIO. *Literatura comparada e intertextualidad.* Madrid, Ed. La Muralla, 2000.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *Signos*, Barcelona, Seix Barral 1964.
- MONEGAL, ANTONIO. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Ed. Tecnos, 1998.
- OCTAVIO PICÓN, JACINTO. *Apuntes para la historia de la caricatura.* Madrid, Establecimiento Histografico, 1871.
- PANOFISKY, EDWIN. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Ed. Alianza Universidad, 1998.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PAZ, OCTAVIO. *Los privilegios de la vista: arte moderno y universal, Poemas mudos y objetos parlantes: André Bretón*, México, Ed. FCE, 1993.
- PELÁEZ MALAGÓN, ENRIQUE, [en línea], *Proyecto Clío, Red de Profesores de Geografía e Historia y Didáctica de las Ciencias Sociales* [Consulta: septiembre 2012]. Disponible en web: *Historie de la caricature* <http://clio.rediris.es/arte/caricaturas/caricatura.htm>
- PHILIP SYDNEY. *The Old Arcadia*, Ed. Oxford University press New York,

1999

- PRAZ, MARIO. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Ed.Taurus, 1979.

-REBOLLAR, ESTHER, *Alfabeto visual*, [en línea].Driven By Design., [Consulta: 106 de Diciembre de 2013]. Disponible en Web:
<http://erretres.com/drivenbydesign/alfabetos-visuales/>

- *Revista Acta Académica*, Universidad Autónoma de Centro América. Número 20. 1997

- RITCHER, HANS. *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1973.

- ROBLEDÓ, BEATRIZ HELENA "Ivar Da Coll: ilustraciones sobre un ilustrador", *Hojas de lectura*, Bogotá, N° 34, 1995.

- ROJAS, DANIEL, *Revista y editorial Cinosargo*, 1, [en línea]. [Consulta: 3 Junio 2010]. Disponible en web:
<http://www.cinosargo.cl/content/view/241471/Filippo-Tommaso-Marinetti-Futurismo.html>

-SARMIENTO, JOSÉ ANTONIO, [en línea] *Arte sonoro*. Universidad de Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes, (consulta: 15 de Junio 2012).Disponible en Web:
<http://www.uclm.es/artesonoro/hball/html/palbra.html>

-SOTOMAYOR SÁEZ, MARÍA VICTORIA *El Humor en la literatura infantil, del franquismo* [en línea]. [Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web:
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7224/1/ALE_19_14.pdf

- SOUSA, PERE, *Calidoscopio*, [en línea].Panfleto cultural, [Consulta: 10 de Mayo de 2012]. Disponible en Web:
<http://www.calidoscopio.net/2010/04_Mayo/Letras02.html

-SOUSA, PERE, (En línea), *Poesía Fonética (las vanguardias históricas* [Consulta 10 de Marzo 2008].). Disponible en Web:
http://vorticeargentina.com.ar/poesia_visual/escritos/poesia_fonetica_vanguardias_historicas.html

- SAVATER, FERNANDO. *El país plus Cultura* 24-01-1986.

- SYDNEY, PHILIP. *The old Arcadia*, Ed. Oxford University press New York, 1999.

- TATARKIEWICZ, *Historia de la estética III. La estética moderna*, vol. III, Ed. Akal, Madrid, 1991.ç

-*The Lilliputian Magazín Correo del Maestro*”, Abril 2005. Año 9 Número 107

- TRALK, GEORG. *Poesía Completa*, Ed. Trotta S.A, Madrid, 2010

-TROLLOP, *Framley Parsonage. "The Cornhill Magazine"*. Ed. London, Smith, Elder y Co, 1861.

- VALERY, PAUL. *Piezas sobre arte. "las virtudes de un libro"*, Madrid, Ed. Visor, 1999
- VILCHES, LORENZO. *La lectura de la imagen*. Barcelona, Ed. Paidós comunicación 1986.
- VILLAFANTE, JUSTO. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ed. Pirámide S.A., 1986.
- VILLAR ARELLANO. *El álbum ilustrado un género en alza* [en línea]. Literatura Infantil y juvenil. [Consulta: 28 de Septiembre de 2013]. Disponible en Web: [http://www.literaturas.com/v010/sec0812/suplemento/Articulo diciembre08_2.html](http://www.literaturas.com/v010/sec0812/suplemento/Articulo_diciembre08_2.html)
- VOLLARD, AMBROISE. *Memorias de un vendedor de cuadros*, Barcelona, Ed. Destino, 1983.
- WERFEL, FRANZ. *Escuchad la voz*, Madrid, Ed. Encuentro S.A, 2000.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. *Pensar la imagen*. Madrid, Ed. Cátedra, 1989.

Enciclopedias y Diccionarios citados

- *Summa Artis* tomo XXXIV
- Simon Houfe, *Dictionary of British book Illustrator and caricaturists 1800-1914*, Printed in England by baron publisshin church Street, woobridge, Suffolk, p. 205
- Mark Bryant and Simon Heneage. *Dictionary of British book Illustrator and Caricaturists 1800- 1914* Printed in England by baron publisshing church Street, woobridge, Suffolk.
- Noèmi Blumenkranz, Gérard Bertrand. *Diccionario Akal de Estética*
- Ed. Anaya, *Iconología, Enciclopedia Gran Referencia*.
- Caricatura. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Italiana*, 1694
- Diccionario del siglo XX ilustradores británicos de libros*, Ed. Wanderers del Campo (1959)

Índice de ilustraciones

- (Fig. 1.0.1) El hennin y pináculo gótico
(Fig. 1.0.2) Auriga de Delfos y columna
(Fig. 1.0.3) Brueghel, *La predicación de S. Juan Bautista*
(Fig. 1.0.4) Salviati "*Betsabea si reca davide*"
(Fig. 1.0.5) Brueghel. *Alegorías de los sentidos*.
(Fig. 1.0.6) Gerard Terboch
(Fig. 1.0.7) Joseph Antón Koch
(Fig. 1.0.8) Karl Briullor, *Autorretrato*
(Fig. 1.0.9) Karl Briullov, *El último día de Pompeya*
(Fig. 1.0.10) John Martín, *The Great Day of His Wrath*
(Fig. 1.0.11) Holman Hunt, *The Awakening Conscience*
(Fig. 1.0.12) John Brett, *The Stone-breaker*
(Fig. 1.0.13) Venetsianov, *Sleeping Shepherd's Boy*, 1820
(Fig. 1.0.14) Claude Monet. *La casa del artista en Argenteuil*, 1873
(Fig. 1.0.15) Edward Munch, *El grito*
(Fig. 1.0.16) Ensor, *Autorretrato con máscaras*
(Fig. 1.0.17) Raoul Hausman, *Tatlin at Home*, 1920
(Fig. 1.0.18) Kurt Schwitters, *Anything with a Stone*
(Fig. 1.0.19) Raoul Hausmann
(Fig. 1.0.20) Man Ray, *Marqués de Sade*
(Fig. 1.0.21) Christian Morgenstern, *La canción nocturna del pez*, 1905
(Fig. 1.0.22) Balla. *Velocidad de automóvil*
(Fig. 1.0.23) Giacomo Balla, *Niña corriendo en un balcón*
(Fig. 1.0.24) Guillaume Apollinaire *La paloma apuñalada*
(Fig. 1.0.25) Guillaume Apollinaire, *Il Pleut*
(Fig. 1.0.26) René Magritte, *Le modèle rouge*, 1935
(Fig. 1.0.27) René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*
(Fig. 1.0.28) Vicente Huidobro, *Poema pintado*
(Fig. 1.0.29) Xul Solari
(Fig. 1.1.1) Cuevas de Lascaux
(Fig. 1.1.2) *Libro de los Muertos*
(Fig. 1.1.3) Libro de Kells, *Prendimiento de Cristo*
(Fig. 1.1.4) Libro de Kells, *Letra capitular*
(Fig. 1.1.5) Manuscrito Otoniano
(Fig. 1.1.6) *Libro de Las muy ricas horas*
(Fig. 1.1.7) GERMAN WOODCUT FROM AESOP'S LIFE AND FABLES ADAPTED FROM WM. CAXTON (1484)
(Fig. 1.1.8). Roger L'Estrange, 1616-1704
(Fig. 1.1.9) Francis Barlow, *Fabulas de Esopo* 1687
(Fig. 1.1.10) Bestiario de Rochester, *El Leopardo*

- (Fig.1.1.11) *Orbis Pictus*, edición inglesa 1659
- (Fig. 1.1.12) Hans Holbein el joven. *La expulsión del paraíso*
- (Fig.1.1. 13) Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, 1678)
- (Fig. 1.1.14). *The life and Strange Surprising Adventure of Robison Crusoe* Londres W. Taylor, 1719 Primera edición
- (Fig.1.1.15) *A Little Pretty Pocket-book: Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy, and Pretty Miss Polly*, 1787
- (Fig.1.1.16) Willian Blake *Cantos de la inocencia y de la experiencia*
- (Fig. 1.1.17) Jules David. *Le Marchand d'Images*. Imprimerie lithographique Aubert-Cie. Paris. 1840
- (Fig. 1. 1.18) Estampas de Épinal
- (Fig. 1. 1.19) Broadside anunciando el milagro Passau Bleeding Host de 1478
- (Fig. 1.1.20) Franz von Pocci
- (Fig. 1.1.21) Bilberdogen alemán.
- (Fig.1.1.22) Richard Dadd
- (Fig.1.1. 23) John Everett Millais. *The Small House at Allington*. Anthony Trollope's
- (Fig. 1.1.24) *The Death of the Old Year*, John Everett Millais.
- (Fig. 1.1.25) John Everett Millais, *Framley Parsonage*
- (Fig. 1.1.26) John Everett Millais, *A Dream of Fair Women*
- (Fig. 1.1.27) John Everett Millais, *On the Water*. Once a Week
- (Fig. 1.1.28) Dante Gabriel Rossetti. *Ilustraciones libro de poemas. Christina Rossetti*
- (Fig. 1.1.29) John Rusky, *The King of the golden river*
- (Fig. 1.1.30) William Hogarth, *Hudibras*
- (Fig. 1.1.31) Thomas Rowlandson
- (Fig. 1.1.32) Papiro egipcio
- (Fig. 1.1.33) Gillary
- (Fig. 1.1.34) Gruikshank
- (Fig. 1.1.35) Honore Daumier, *Juez bajando las escaleras*
- (Fig. 1.1.36) Honore Daumier, *Gargantua*
- (Fig. 1.1.37) Wilhelm Busch
- (Fig. 1.1.38) Madrid Cómic
- (Fig. 1.1.39) Gustave Doré, *El cuervo*
- (Fig. 1.1.40) Constantin Guys
- (Fig. 1.1.41) Louis Boulanger, *Le Ronde du Sabbat*
- (Fig. 1.1.42) Celestine Francoise Nanteuil, *El Quijote*
- (Fig. 1.1.43) Celestine Francoise Nanteuil, *Figure de stalle; Rue de la Tannerie*
- (Fig. 1.1.44) Vilhelm Pedersen, *El patito Feo*
- (Fig. 1.1.45) Nikolaus Heidelberg. *El patito Feo*
- (Fig. 1.1.46) Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter (Pedro Melenas)*
- (Fig. 1.1.47) Heinrich Hoffmann, *La tristísima historia de las cerillas*
- (Fig.1. 1.48) *El Cascanueces*, 1822
- (Fig. 1.1.49) Roberto Innocenti, *El Cascanueces*, 1996.
- (Fig. 1.1.50) Ilustración primera edición, *El último de los Mohicanos*

- (Fig.1.1.51) George Frederick Bensell, *Rip Van Winkle*
- (Fig. 1.1.52) Cruickshank. *David Copperfield*
- (Fig.1.1.53) Eduard Riou, *Viaje al centro de la tierra*, 1864
- (Fig. 1.1.54) Edward Lear, *The book of Nonsense*
- (Fig. 1.1.55) True Williams, *Las aventuras de Tom Sawyer*
- (Fig.1.1.56) *Las aventuras de Tom Sawyer*
- (Fig. 1.1.57) Frank T. Merrill, *Mujercitas*, 1868
- (Fig. 1.1.58) Robert Ingpen, *El libro de la selva*
- (Fig. 1.1.59) Beatrix Potter
- (Fig. 1.1.60) Arthur Rackham. *Peter Pan*
- (Fig. 1.1.61) Eric Kincaid, *El viento en los sauces*
- (Fig. 1.1.62) Ernest Howard Shepard, *El viento en los sauces*
- (Fig. 1.1.63) Ernest Howard Shepard, *Winnie the Pooh*
- (Fig. 1.1.64) Jean de Brunhoff. *La historia de Babar*
- (Fig. 1.1.65) Eilen Soper, *Los cinco*
- (Fig. 1.1.66) Alan Lee, *El señor de los anillos*
- (Fig. 1.1.67) John Howe, *El señor de los anillos*
- (Fig. 1.2.1) José Robledano" *Aleluyas* , 1910. Obra de teatro para niño de Ramón de Valle Inclán.
- (Fig. 1.2.2) Juegos de la Infancia, S. XIX; Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- (Fig. 1.2.3) ¡Aleluyas finas;
- (Fig. 1.2.5), Sáenz de Hermua "Mecachis, "Esta noche ¿es Nochebuena? Y si lo es ¿Para quién?
- (Fig. 1. 2.6) *Tesoro de las Escuelas*, Editorial Calleja, 1916.
- (Fig. 1.2.7) *Alicia en el País de las Maravillas* Ed. Calleja.
- (Fig. 1.2.8) K-Hito Macaco
- (Fig. 1.2.9) *Chiquilín*, 1925
- (Fig. 1.2.10) *Jeromín*, 1935
- (Fig. 1.2.11) Rafael Penagos, *Historia de un mono maravilloso* (1943)
- (Fig. 1.2.12) Ramón Gaya *Cuentos de los juguetes vivos* 1.931
- (Fig. 1.2.13) Barrada, 1926
- (Fig. 1.2.14) "Alegría", 1926
- (Fig.1.2.15) Barrada *Flechas y Pelayos*
- (Fig. 1.2.16) Mercé Llimona, *Blancanieves*, (1941)
- (Fig. 1.2.17) Mercé Llimona, *Tic-tac*
- (Fig. 1.2.18). Ferrandiz: *El sastrecillo valiente, Mariuca la castañera, Mix y su cascabel*
- (Fig. 1.2.19) Felicitaciones navideñas
- (Fig. 1.2.20) Recordatorios de comunión
- (Fig. 1.2.21) María Pascual, *El Patito Feo*
- (Fig. 1.2.22) María Pascual, *Colección Serenata*
- (Fig. 1.2.23) Dalí. *Alicia en el país de las maravillas*, 1970

(Fig. 1.2.24) Manuel. Boix y Miguel. Calatayud. *El país de las cosas perdidas*, 1971.

(Fig. 1.2.25) Ulises Wensell, *La niña invisible*, 1978

(Fig. 1.2.26) Carmen Andrada, *Las tres naranjas del amor y otros cuentos españoles*, 1980

(Fig. 1.2.27).Viví Escrivá, *Un hatillo de cerezas*, 1984

(Fig. 1.2.28) Juan Ramón Alonso, *La vuelta al mundo*, 1985

(Fig. 1.2.29) Luis Ignacio de Horna, *El dragón y la mariposa*, 1986

(Fig.1.2.30) Fuencisla del Amo de la Iglesia, *Niños y bestias*

(Fig. 1.2.31) Jesús Gabán *El capirote de Onofre* 1995

(Fig. 1.2.32) Alberto Urdiales, *Mateo y los reyes magos*

(Fig. 1.2.33) Violeta Monreal *No quiero un dragón en mi clase*

(Fig. 1.2.34) Fuencisla del Amo, *Mi primer libro de opera contada a los niños*

(Fig. 1.2.35) Arcadio Lobato, *Algunos niños tres perros y más cosas*, 2002

(Fig. 1.2.36) Carmen Solé *Magenta y ballena blanca*, 2003

(Fig. 1.2.37) Asun Balzola, *Guillermo, ratón de biblioteca*, 2004

(Fig. 1.2.38) Miguel Calatayud, *Al pie de la letra* 2007

(Fig. 1.2.39).David Peña, *¡Ñam!* 2009

(Fig. 1.2.40) Ana Juan, *Wakefield*

(Fig. 1.2.41).Ana Juan, *Cuentos populares españoles*

(Fig. 1.2.42) Ana Juan, Frida Kahlo

(Fig. 1.2.43) Salvador Bartolozzi, *Pinocho*

(Fig. 1.2.44) Molina Gallent, *Celia en el colegio*

(Fig. 1.2.45) Zaragüeta, *Antoñita la fantástica*: 1951, 1955, 1956

(Fig. 1.2.46) Lorenzo Goñi, *Marcelino Pan y Vino*, 1955

(Fig. 1.2.47) Óscar, *Odile*

(Fig. 1.2.48) Violeta Denou, *Teo*

(Fig. 1.2.49) Roser Capdevila, *Las tres mellizas*

(Fig. 1.2.50) Emilio Urberuaga, *Manolito Gafotas*. (

(Fig. 1.2.51) Miguel Calatayud, *Peter Pan*

(Fig. 1.2.52) Javier Serrano *El temible Safrech*

(Fig.1.2.53) Javier Olivares, *La Cenicienta rebelde*

(Fig. 1.2.54) Emilio Urberuaga, *Memorias de una gallina*

(Fig.1.2.55) Ana López Escrivá, *Familia Mic*

(Fig.1.2.56) Francis Meléndez. *Leopold. La conquista del aire*

(Fig.1.2.57) Rita Cullá, *Aparecen los Blok*

(Fig. 1.3.1.) Tulio Ragg (Cuba), *Historias Cubanas*

(Fig. 1.3.2) Vicky Ramos (Costa Rica), *Mo*

(Fig. 1.3.3) Vicky Ramos, *Niños y niñas del maíz*

(Fig. 1.3.4) Ajax Barnes(Argentina), *La línea*

(Fig. 1.3.5) Ivar Da Coll (Colombia), *Chigüiro*

(Fig. 1.3.6) Angela Lago (Brasil), *Cena da rua*

(Fig. 1.3.7) Oscar Rojas (Argentina) *Canción y Pico*

(Fig.1.3.8) Alberto Mont , *La pequeña Vagán*

(Fig. 1.3.9) Gustavo Ariel Rosemffet (Argentina) *Gustavo y los miedos*

(Fig. 1.3.10) Eulalia Cornelo (Ecuador) *Cuentos de la tía Rosita*

(Fig. 1.3.11) Martín León-Barreto Johnson, *El camino de Olaj*

(Fig. 1.3.12) Martín León-Barreto Johnson (Uruguay) *La niña y su paraguas*

(Fig. 1.3.13) Muestra de soporte

(Fig. 1.3.14) *Seducida por las imágenes a intervenir constituí un reto...*

(Fig. 1.3.15) *Siempre tuve claro que no quería modificar la matriz...*

(Fig. 1.3.16) *Encontrar una imagen y una forma que se fundiera con la imagen ya existente...*

(Fig. 1.3.17) *Una vez con el soporte en la mano y pensando en qué hacer, empecé por investigar el soporte mismo...*

(Fig.1.4.1) Alberto Durero, *Melancolía*

(Fig.1.4.2) Aubrey Bearsdley, *Johanne and Salome*

(Fig.1.4.3) Henri de Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge La Goulue*

(Fig. 1.4.4) Alfons Maria Mucha, *Gismonda*, 1895

(Fig. 1.4.5) Norman Rockwell, *Girl with Shopkeeper*, 1948

(Fig.1.4.6) Henrik Tomaszevsky, *Carteles*

(Fig.1.4.7) Milton Glaser

(Fig. 2.0.1) Messina, *Virgen de la Anunciación*

(Fig. 2.0.2) Salvador Dalí. *Mae West*

(Fig. 2.1.1) D. Vicente Fernández y Valliciergo

(Fig. 2.1.2) Letra capital de Biblia Románica

(Fig. 2.1.3) Letras capitulares francesas

(Fig. 2.1.4) *Don Quijote de La Mancha*. Letra capitular del capítulo VIII: 1863
Ed.Tomás Gorchs

(Fig. 2.1.5) Escuela alemana, siglo XV y XVI

(Fig. 2.1.6) *Códice Leccionario*

(Fig. 2.1.7) Letras celtas.

(Fig. 2.1.8) Geoffrey Tory, *Alfabeto compuesto de "ratios" humanos*, 1529

(Fig. 2.1.9) Pavel Paratov, letras ornamentales diseñadas para video, 2013

(Fig. 2.1.10) Matisse, Libro de artista *Jazz*, 1947

(Fig.2.1.11) Dalí, *Alicia en el país de las maravillas*

(Fig. 2.1.12) Ajax Barnes, *Las aventuras de Ulises*

(Fig. 2.1.13) Peter Newell, Harper & Bros, 1901

(Fig. 2.1.14) Maggie Tailor

(Fig. 2.1.15) Aya Kato

(Fig. 2.1.16) Fernando Falcone

(Fig. 2.1.17) Paul Harmon

(Fig. 2.2.18) Mayumi Muroyama

(Fig. 2.1.19) Julia Gukova.

(Fig. 2.1.20) Vladimir Moldavsky

(Fig. 2.1.21) Rebecca Dautremer

(Fig. 2.1.22) Lea Caster

(Fig. 2.1.23) Rebecca Dautremer
 (Fig.2.1.24) Seiket, 1950
 (Fig.2.1.25) Comic
 (Fig.2.1.26) José Roosevelt
 (Fig.2.1.27) Michael Hague
 (Fig. 2.1.28) Diana Lakes
 (Fig. 2.1.29) José Bisaillon
 (Fig. 2.1.30) Xavier Collette, 2010
 (Fig. 2.1.31) Margaret Tarrant
 (Fig. 2.1.32) Margaret Tarrant
 (Fig. 2.1.33) Sección Aurea
 (Fig. 2.1.34) Jessie Wilcox Smith
 (Fig. 2.1.35) Cinzia Ratto
 (Fig. 2.1.36) Gorohovsky Edward Semyonovich
 (Fig. 2.1.37) Barry Moser
 (Fig. 2.1.38) Lisbeth Zwerger
 (Fig. 2.1.39) Lisbeth Zwerger
 (Fig. 2.1.40) Olga-Siemaszko-
 (Fig. 2.1.41) American McGee's, 2000
 (Fig. 2.1.42) Ptica Ri
 (Fig. 2.1.43) Mary Kline-Misol
 (Fig. 2.1.44) Diego Valadés, Alfabeto visual, *Rethorica Christiana* (1579)
 (Fig. 2.1.45) Johannes Host von Romberch, *Congestorium Artificiose Memorie*, Venecia 1533
 (Fig. 2.1.46). Publicius, primer alfabeto visual en un tratado impreso, Venecia, 1482
 (Fig. 2.1.47) J. Romberch, *Alfabeto visual*
 (Fig. 2.1.48) Romberch, *Gramática*
 (Fig. 2.1.49) Diego Valadés, *Rhetorica Christiana*, 1579
 (Fig. 2.1.50). Diego de Valadés, Las Siete Artes Liberales en *Rhetorica Christiana*
 (Fig. 2.1.51) *La cadena de los seres, Rhetorica Christiana*
 (Fig. 2.1.52) Ciudad de México
 (Fig. 2.1.53) Van Gogh, *La noche estrellada* (aliteración)
 (Fig. 2.1.54) Claude Monet, *San Giorgio Maggiore en la oscuridad* (aliteración)
 (Fig. 2.1.55) Jimmy Pickering (aliteración)
 (Fig. 2.1.56) Alexandra Fusi, (aliteración)
 (Fig. 2.1.57) Eve Marks, (anáfora)
 (Fig. 2.1.58) Yuko Furusho (anáfora)
 (Fig. 2.1.59) Mary Jo Lafontaine, Alicia en el País de las Maravillas, (Epanadiplosis)
 (Fig. 2.1.60) Jong Romano (Epanadiplosis)
 (Fig. 2.1.61) Rosemarie Trockel (Reduplicación)
 (Fig. 2.1.62) Lisbeth Zwerger (Reduplicación)
 (Fig. 2.1.63) Anne Julie
 (Fig. 2.1.64) Jan van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*

(Fig. 2.1.65) Julia Vukowa (paralelismo)
 (Fig. 2.1.66 Arcimboldo, *El hortelano* (calambur)
 (Fig. 2.1.67) Josse de Momper, *El invierno*
 (Fig. 2.1.68) Sergey Tyukanov (calambur)
 (Fig. 2.1.69) Rauschenberg, *Retroactive I*
 (Fig. 2.1.70) Rauschenberg, *Estate* (Sinonimia)
 (Fig. 2.1.71) Katalin Szegedi, (Sinonimia)
 (Fig. 2.1.72) Jasper Johns, *Tres Banderas*, (gradación)
 (Fig. 2.1.73) Diana Duda Daze (Gradación)
 (Fig. 2.1.74) Tony Cragg, *Five bottle* (detalle)
 (Fig. 2.1.75) Christina Tsevis (acumulación)
 (Fig. 2.1.76) Evaristo Bascheni (acumulación icónica)
 (Fig. 2.1.77) Wayne Thiebaud, *Mostrador de tartas* (relaciones enumerativas)
 (Fig. 2.1.78) Lucie Laroché
 (Fig. 2.1.79) Max Ernst *Pájaros, pez-serpiente y espantapájaros*
 (Fig. 2.1.80) Sandra Chang, (acumulación icónica caótica)
 (Fig. 2.1.81) David Salle, *Botellas viejas* (acumulación plástica)
 (Fig. 2.1.82) Sigmar Polke, (acumulación plástica)
 (Fig. 2.1.83) Jan Švankmajer
 (Fig. 2.1.84) Man Ray, *Le beau temps*
 (Fig. 2.1.85) Maite Gurrutxaga (Antítesis cromática)
 (Fig. 2.1.87) René Magritte, *Decalcomanía* (paradoja)
 (Fig. 2.1.88) Magritte, *El arte de vivir*
 (Fig. 2.1.89) Mark Ryden (paradoja)
 (Fig. 2.1.90) Mark Ryden (paradoja)
 (Fig. 2.1.91). Hopper, *Soledad*
 (Fig. 2.1.92) Hopper, *Domingo*
 (Fig. 2.1.93) Tomizaki Nori (elipsis)
 (Fig. 2.1.94) Laura Plaza (Elipsis por viñetaje)
 (Fig. 2.1.95) Laura Plaza, (elipsis por silueta)
 (Fig. 2.1.96) Georg Baselitz, *El coro Brücke* (Inversión)
 (Fig. 2.1.97) Necoda Singer y Gali Dana, (Inversión)
 (Fig. 2.1.98) René Magritte, *El falso espejo* (anacoluto)
 (Fig. 2.1.98) René Magritte, *El falso espejo* (anacoluto)
 (Fig. 2.1.100) Duchamp *L.H.O.O.Q* (apropiacionismo)
 (Fig. 2.1.101) Picabia, *Pinceladas amarillas y verdes*
 (Fig. 2.1.102) Equipo Crónica (apropiacionismo)
 (Fig. 2.1.103) Yasunasa Morimura *Singing Sflowers*
 (Fig. 2.1.104) Aida Emart
 (Fig. 2.1.105) Picasso, *Mujer frente al espejo*
 (Fig. 2.1.106) Agata Dudek. (hiperbaton)
 (Fig. 2.1.107) Walter Crane *Los corceles s de Neptuno*
 (Fig.2.1.108) Annelie Strab, *Alicia en el país de las maravillas*

- (Fig.2.1.109) John William Waterhouse, *Ofelia*
 (Fig. 2.1.110) Holbein, *Magdalena de Offenburg* (metonimia)
 (Fig. 2.1.111) Holbein *Vanitas*
 (Fig. 2.1.112) Maggie Scheel *Sombrerero loco* (metonimia)
 (Fig. 2.1.113) Perejaume *Boca*, (Sinécdoque)
 (Fig. 2.1.114) Marta Gómez Pintado *Alicia en le País de las Maravillas* (sinécdoque)
 (Fig. 2.1.115) Roy Fox Lichtenstein, *Girl with Tear III* (hipérbole)
 (Fig. 2.1.116) Lison Jay, (hipérbole)
 (Fig. 2.1.117) Laura Bifano
 (Fig. 2.1.119) Francis Picabia *La Rapaz* (prosopopeya)
 (Fig. 2.1.120) Fernand Khnopff (prosopopeya)
 (Fig. 2.1.121) Charles James Folkard *Canciones para Alicia en el país de las Maravillas* (Prosopopeya)
 (Fig. 2.1.122) Claes Oldenburg, *Vitrina de pasteles* (Sinestesia icónica)
 (Fig. 2.1.123) Animé (sinestesia pictórica)
 (Fig. 3.2.1) Sir John Tenniel, *Alicia para niños*, 1890
 (Fig. 3.2.2) Sombrerero sumergido en la retórica, 1890
 (Fig. 3.2.3) Peter Newell, Ed. Harper & Bros, 1901
 (Fig. 3.2.4) Arthur Rackham, 1907
 (Fig. 3.2.5) Thomas Maybank, Ed. Routledge, 1907
 (Fig. 3.2.6) Charles Robinson, 1907
 (Fig. 3.2.7) Mabel Lucie Attwell, Raphael Tuck & Sons, London, 1910
 (Fig. 3.2.8) Frank Adams, Editorial Blackie Son, Ltd. London, 1912
 (Fig. 3.2.9) Jackson, A.E. New York: Henry Frowde, 1914
 (Fig. 3.2.10) AE Jackson, Ed. George H. Doran Co, 1914
 (Fig. 3.2.11) Margaret Tarrant, Ed. I Ward Lock & Co 1916
 (Fig. 3.2.12) Milo Winter, Ed. Rand McNally & Co 1916
 (Fig. 3.2.13) R. H Turvey, Ed. Roma 1921
 (Fig. 3.2.14) Hudson Gwynedd, Ed. M., London: Hodder, 1922
 (Fig. 3.2.15) Lola Anglada, Editorial Juventud 1927
 (Fig. 3.2.16) Willy Pogany; E.P. Dutton & Co. New York 1929
 (Fig. 3.2.17) Robert Högfeltd. Ed. Jan Forlag, Stockholm 1945
 (Fig. 3.2.18) Leonard Weisgard. Ed. Harper & Brothers, New York, 1949
 (Fig. 3.3.19) Freixas, Ed. Molino Colección Alfombra mágica. 1951
 (Fig. 3.2.20) Fariñas, (portada). Ed. Mateu 1951
 (Fig. 3.2.21) Fariñas, (contraportada).Ed. Mateu 1951.
 (Fig. 3.2.22) Olga Siemaszko, 1955
 (Fig. 3.2.24) Rosa García. Ed. Molino, 1960
 (Fig. 3.2.25) Schmidt. Ed. Bruguera 1963
 (Fig. 3.2.26) Editorial Vasco Americana, Ed. Eva 1963.
 (Fig. 3.2.27) Trini Tintoré. Ed. Bruguera, Colección Historia Color, 1973
 (Fig. 3.2.28) Albert Rué. Ed. Serviola, 1973
 (Fig. 3.3.29) Ilustraciones Art studium, Ed. Grijalbo Junior

(Fig. 3.2.30) Brigitte Bryan. Ed. Classic Publishing, 1970

(Fig. 3.2.31) The New Vrindaban Community Artists, 1987

(Fig. 3.2.32) Rex Irvine, 1976

(Fig. 3.2.33) Reynald Connolly. Ed. Gilles Corbeil, Montreal, 1976

(Fig. 3.2.34) Guerra. Ed. Toray S.A., 1980

(Fig. 3.2.35) F. Saez. Ed. Susaeta, 1981

(Fig. 3.2.36) Ralph Steadman, 1986

(Fig. 3.2.37) Maecda. Ed. Antable, 1987

(Fig. 3.2.38) Francesc Rovira, Ed. Multilibro, Colección cuentos clásicos S.A., 1988

(Fig. 3.2.39) Anthony Browne Knopf, 1988

(Fig. 3.2.40) Christ Church College de Oxford

(Fig. 3.2.41) M. Bublevoy, 1989

(Fig. 3.2.42) San Basilio, Moscú

(Fig. 3.2.43) Dusan Kállay

(Fig. 3.2.44) John Bradley. Ed. Courage Books, 1992

(Fig. 3.2.45) Chapino Cubero. Ed. 3R, 1993

(Fig. 3.2.46) Ernie Colon, 1993

(Fig. 3.2.47) Jeff Fisher. Ed. Bloomsbury Publishing Plc. Londres, 1995

(Fig. 3.2.48) José Roosevelt. Ed. Service SA. (Suisse), 1996

(Fig. 3.2.49) Cathy Pavia, *Astro boy meets Alice*, 1.997

(Fig. 3.2.50) Equipo realidad, *Animación*, 1967

(Fig. 3.2.51) Abelardo Morell. Ed. Dutton Children's Books (Penguin Putnam Inc), 1998

(Fig. 3.2.52) Lluís Fililla. Editorial Parramón S.A., 1999

(Fig. 3.2.53) Helen Oxenbury, 2000

(Fig. 3.2.54) Horacio Gatto, 2001

(Fig. 3.2.55) Lisa Evans, 2006

(Fig. 3.2.56) Maggie Taylor 2006 *Exit – imagen y cultura Nº 33*, Ed. Olivares y asociados S.L. 2009

(Fig. 3.2.57) Ara o Shekinah

(Fig. 3.2.58) Blackwell, 2007

(Fig. 3.2.59) Anastasia Borowska, 2007

(Fig. 3.2.60) Serena Curmi, 2008

(Fig. 3.2.61) Polixeni Papapetrou *Exit- imagen y cultura Nº 33*, Ed. Olivares y asociados S.L., 2009

(Fig. 3.2.62) Rodney Mat, 2009

(Fig. 3.2.63) Oleg Lipchenko, 2009

(Fig. 3.2.64) Yuko Furusho, 2009

(Fig. 3.2.65) Grupo Miscelaneas 2010

(Fig. 3.2.66) Fulvio Bisca, 2010

(Fig. 3.2.67) Bill Carman, 2010

(Fig. 3.2.68) José Luis Muñoz Luque, 2011

(Fig. 3.2.69) Leonardo da Vinci, *Última cena*

(Fig. 3.2.70) Rébecca Dautremer, Ed. Edelvives, 2011

(Fig. 3.2.71) Julia Sardá, 2013